

مهرجان الفراعنة للجميع

الأعمال
الفكرية

التيارات المسرحية المعاصرة

د. نهاد صليحة



الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب



**التيارات المسرحية
المعاصرة**

**التيارات المسرحية
المعاصرة**

د. نهاد صليحة



مهرجان القراءة للجميع ٩٧
مكتبة الأسرة
برعاية السيدة سوزان مبارك
(الأعمال الفكرية)

التيارات المسرحية المعاصرة
د. نهاد صليحة

الجهات المشتركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة الإدارة المحلية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب

الخلاف

الإشراف الفني:

للغنان محمود الهندي

المشرف العام

د. سمير سرحان



مقدمة

وهكذا تمضى مسيرة مكتبة الأسرة لتقدم فى عامها الرابع تسع سلاسل جديدة تضم روائع الفكر والإبداع من عيون كتب الآداب والفنون والفكر فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية، تروى تعطش الجماهير للثقافة الجادة والرفيعة، وتتضمن إلى مجموعة العناوين التى صدرت خلال الأعوام الثلاثة الماضية لتغطى مساحة عريضة من بحور المعرفة الإنسانية، ولتقطع بأن مصر غنية بتراتها الأدبية والفكرية والإبداعية والعلمية، وإن مصر على مر التاريخ هى بلاد الحكمة والمعرفة والفن والحضارة .. عبقرية فى المكان وعبقرية الإبداع فى كل زمان.

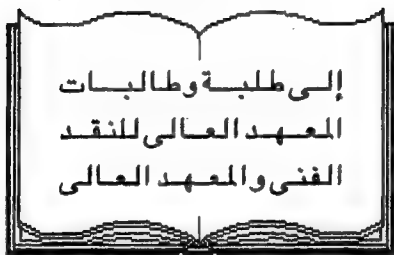
سوزان مبارك

على سبيل التقديم...

مكتبة الأسرة ٩٧ رسالة إلى شباب مصر
الواعد تقدم صفحات متألقة من متعة الإبداع
ونور المعرفة مصدر القوة في عالم اليوم..
صفحات تكشف عن ماضينا الحريق وحاضرنا
الواعد وتستشرف مستقبلنا المشرق.

د. سمير السرحان

إهداء



إلى طلبة وطالبات
المعهد العالي للنقد
الفنى والمعهد العالي

تصديو

تميز القرن العشرون - أكثر من أى قرن مضى - بظهور العديد من الحركات الفنية التجريبية التى لم تقتصر على نوع معين من أنواع الإبداع الفنى وإنما شملت جميع أوجه النشاط الخلاق . ورغم الاختلافات الظاهرية التى تميز تلك الحركات بعضها عن البعض سواء فى شكلها الفنى أو فى التقنين الفكرى والنظرى الذى واكب كل منها فإنها تتوحد جميعا فى رفض الأساليب الفنية الموروثة وفى محاولة البحث عن أسلوب جديد قادر على استيعاب رؤية الفنان المعاصر لعالمه والتعبير عن التجربة الانسانية التى تميز عصره - تلك التجربة التى تشمل بالضرورة فكر العصر وعلومه بل وأيضا تكنولوجيته .

والبحث عن أسلوب فنى جديد معبر عن روح العصر ليس بالشئ السهل إذ أن ادراك أى عصر لذاته ووعيه بتفرد تجربته يتحقق عادة ببطء وبصورة غير مباشرة ، وغالبا ما يأتى الأسلوب المناسب بعد الكثير من الجهد والتجربة والخطأ والبدايات الكاذبة .

وكان هذا هو شأن القرن العشرين ربما أكثر من أى قرن آخر إذ تضافرت فيه عوامل كثيرة اقتصادية وسياسية واجتماعية وظهرت فلسفات وعلوم ونظريات جديدة كان لها أثر كبير فى تحطيم معظم المعطيات الموروثة عن العالم والانسان . وبالتالي أصبحت الأشكال الفنية التقليدية غير صالحة وغير مرضية حتى قبل أن تتبلور رؤية العصر لنفسه . ومن هنا نشأت الثورة على القوالب والنظريات

الفنية القديمة وأخذت أشكالاً متباينة . فبينما اتخذ البعض التحطيم كهدف في حد ذاته - مثل الداديين - حاول البعض الآخر إيجاد مفاهيم ومعطيات جديدة وإبداع أساليب فنية جديدة للتعبير عنها .

وهذا الكتاب هو محاولة للتعريف بالتيارات الفنية الأساسية التي برزت في القرن العشرين والتي ساهمت مساهمة أساسية في بلورة الحساسية الفنية وأساليب الإبداع الفني في مجال الدراما .

ولقد حاولت جاهدة أن التزم بالبساطة والوضوح في عرض كل تيار فني بحيث تتضح ملامحه الأساسية وخطوطه العريضة في سهولة ويسر مع التعرض كلما لزم الأمر للظروف التاريخية والمناخ الفكري الذي واكب بروز كل تيار .

كذلك حاولت هنا أن أرتب هذه الدراسات ترتيباً تاريخياً ، إلا أن القارئ سوف يجد أن التيارات الفنية كثيراً ما تتداخل زمنياً . ففي بداية القرن مثلاً نجد الرمزية في فرنسا تتزامن مع المستقبلية في إيطاليا والتعبيرية في ألمانيا وبوادر الدادية في سويسرا قبل انتقالها إلى فرنسا .

ورغم أن التيارات الفنية التي يرصدها هذا الكتاب قد نشأت وتبلورت في الغرب إلا أن العديد منها قد أثر تأثيراً واضحاً على أساليب الكتابة الدرامية والعرض المسرحي في عالمنا العربي وخاصة تيار المسرح الملحمي البريختي بتوجهاته الاشتراكية ، والتيار

التعبيرى ، وتيار مسرح العبث - بل إن تناول كبار كتابنا
ومخرجينا لهذه التيارات فى الخمسينيات والستينيات قد أسهم
مساهمة فعالة فى تجديد دماء المسرح المصرى وإنتاج ما أصبح
يسمى فيما بعد بمسرح الستينات .

د. نهاد صليحه

الرمزية

رغم أن المدرسة الرمزية ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر - حوالى عام ١٨٧٠ - إلا أن استخدام الرمز فى الأدب - كما يؤكد لنا الناقد مارتن تيرفيل - كان قديما قدم الأدب نفسه : « بل إننا يمكن أن نصف كل أدب أوروبا بأنه أدب رمزى » (خلفاء بودلير - ١٩٤٣) . فاستخدام الرمز فى التعبير ما هو إلا مظهر من مظاهر اللغة ، والاختلاف الحقيقى بين الرمزيين وغيرهم من الأدباء الذين استخدموا الرمز كوسيلة أدبية فعالة يكمن فى محاولة الرمزيين استخدام تلك الأداة اللغوية كوسيلة لاختراق حجب الغيب والنفاذ إلى عوالم لا تتوصل إليها الحواس ، والوصول إلى ما اسماء راهبو فى رسائل كاشف الغيب « بحالة من التوحد مع الله » بحيث نرى صورته المقدمة ونرتفع فوق تفاهات الحياة اليومية لنكشف أسرار الوجود ونعبر عن ما يستحيل التعبير عنه . لقد حاولت المدرسة الرمزية إعطاء الرمز وظيفة روحية وبعدا دينياً متسامياً بدلا من اعتباره أحد الأساليب الفنية مثل فى ذلك مثل التشبيه أو الاستعارة أو الكناية .

« إن كل فن فى الواقع » - كما قال الفيلسوف والناقد الشهير إرنست كاسير - « هو فن رمزى يرمى إلى تجسيد المعانى عن طريق الرمز سواء كانت هذه المعانى بسيطة وملموسة فى الحياة اليومية العادية - كما نجد عند المدرسة الطبيعية - أو غريبة غير

مألوفة تنتمى إلى عالم ما فوق الحواس - كما هو الحال عند الرومانسيين أو الرمزيين « (مقالته عن الإنسان - ١٩٤٤) . لقد كان عالماً ما فوق الحواس وعالم المعانى الغير مألوفة هو العالم الذى تصدى الرمزيون للتعبير عنه واستخدموا لغة تتنقى منها الدلالة المباشرة وتعتمد أساساً على الموسيقى والإيحاء .

ما هو الرمز :

الرمز فى أبسط صوره هو علامة أو إشارة - قد تكون صورة أو كلمة أو نغمة - لها دلالة معروفة أو معنى معين فى مجال التجربة الإنسانية المحسوسة والمتوارثة . وربما كانت اللغة الهيروغليفية التى تعتمد على الصور أوضح مثال على الرمز فى هذا التعريف البسيط . والرمز هنا يصبح - كما يقول إرنست كاسيرو « وسيلة لتخزين وحفظ التجارب الحسية البسيطة العابرة بحيث تكتسب صفة الدوام التى لا يمكن للتجربة الإنسانية أن تنمو دونها » (فلسفة الاشكال الرمزية - ١٩٥٣) .

وترتبط الإشارات أو العلامات بمرور الوقت بشحنات شعورية تكون أحياناً جماعية متوارثة - كارتباط الساحرات بالشر فى مسرحية ماكبث مثلاً - وأحياناً أخرى فردية مستقاة من تجارب نفسية خاصة - كارتباط صورة النمر المفضى فى قصيدة الشاعر الانجليزى وليام بليك الشهيرة برهبة المجهول . وعندما ترتبط إشارة معينة بشحنة شعورية متكررة نجد أن دلالة الرمز قد تخطت عالم التجربة الحسية البسيطة إلى عالم النفس والمعانى المجردة

وأصبح تحديدها أكثر صعوبة . هنا لا يصبح الرمز تدليلاً على عالم الحواس وإنما وسيطاً بين عالم الحس وعالم الروح والمشاعر - أى يصبح أداة للإيحاء بمعان قد يصعب التعبير عنها بأى صورة أخرى ، كما يصبح وسيلة لاستشفاف المعانى الثابتة خلف المظاهر الحسية الزائلة أو المتغيرة .

واستخدام الرمز ملكة أساسية فى التفكير البشرى . « كان الإنسان البدائي » - كما يقول الفيلسوف الألماني ج. هيردو « يرى شجرة عالية تمتد فروعها العظيمة إلى السماء فتتملكه الرهبة . وعندما تتحرك أغصانها يكاد يرى الخالق يتحرك فيختر ساجدا ويتعبد . وفى هذه الحركة كانت بداية الانتقال من عالم الرؤية المحسوسة إلى عالم الفكر المجرد » . أى أن الإنسان فى مراحل تطور الثقافة الإنسانية الأولى « كان يتلمس طريقه وسط غاية من الرموز والأساطير والاستعارات نحو الأفكار المجردة ، وكان الرمز وسيلته الأساسية لاستشفاف معنى الكون والدلالات الروحية للأشياء المحسوسة » (ج. فيكو- العلم الجديد - ١٧٢٥) . وفى مرحلة متقدمة تعلم الإنسان الأسماء وأصبحت الأسماء وموزا لتجارب حسية وتجارب شعورية . واكتسبت معظم الأسماء دلالتين - دلالة أولى تنتمى إلى عالم الحواس - أى الشئ المحسوس الذى يشير اليه الاسم ، ودلالة ثانية تنتمى إلى عالم الروح - أى الشحنة الشعورية التى يثيرها تذكر الشئ فى نفس الإنسان . وأصبح الرمز

لا يستدعى صورة فقط وإنما شريحة عريضة من التجربة الإنسانية أو شحنة كبيرة من الطاقة النفسية التي ارتبطت بالصورة التي يشير إليها الاسم .

والرموز نوعان :

هناك الرموز الجماعية المتوارثة وهي ما أسماها العالم النفسى الشهير يونج بالرموز الفطرية التى تنتمى إلى الوجدان البشرى الجماعى ، تلك الرموز التى رصدناها وناقشنا باستفاضة عالم الأجناس جـ . فريزر (فى كتابه الغصن الذهبى - ١٩٢٢) ، وهناك الرموز الفردية التى ترتبط بوجدان فرد بعينه وتكون نتاج تجاربه الخاصة . وتمثل تلك الرموز الفردية فى الحياة اليومية فى عادة التفاؤل والتشاؤم من أشياء تختلف من شخص لآخر . فالقطة السوداء قد تكون رمزا للخير عن شخص ما بينما تكون عند آخر رمزا لشر مستطير !

الرمز فى الفن والأدب :

والرمز فى الفن والأدب له نفس الوظيفة : فهو وسيلة لتجسيد وتوصيل التجربة الفنية فى صورة مكثفة ومركزة لها نفس الشحنة الشعورية التى تميز التجربة . إن استخدام الرمز فى الأدب يعود إلى بداية الأدب نفسه كما ذكرنا من قبل إلا أن الوعى النقدى بالرمز كوسيلة أدبية فعالة لم يتبلور حتى القرن التاسع عشر . لقد حاول عالم اللغة الإغريقى فولجنتيائس فى القرن السادس بعد

الميلاد أن يحدد البعد الرمزي في أعمال فيرجيل خاصة قصيدة
الإنيادة التي وصفها بأنها قصة رمزية تمثل تطور حياة الإنسان من
الطفولة إلى الكهولة ، كما حاول أن يكتشف البعد الرمزي في
الأسماء عن طريق تتبع اشتقاقها اللغوي . كذلك حاول الكثيرون
من علماء الفقه واللغة في العصور الوسطى وصف وتحليل رمزية
الكتاب المقدس وتقسيم رموزه إلى رموز لها دلالات مباشرة حسية
ورموز لها دلالات روحية تتخطى عالم الحواس مثل رموز الماء
والشمس ومدينة القدس ، ثم جاءت محاولة دانتي الشهيرة
لتحديد المستويات الرمزية في قصيدته الخالدة الكوميديا الإلهية -
تلك المحاولة التي ضمنها في خطاب أرسله إلى صديقه كان
جيراندو ديلا سكالا وأيقنه فيما بعد بالجزء الأول من القصيدة
المسمى الجحفة . وحتى في القرن الثامن عشر - وكان عصر
العقلانيين والتنوير - نجد عالم اللغة الإيطالي جيامبارتيسا فيكو
يحاول تأكيد أهمية الرمز والاستعارة والأسطورة في تطور الفكر
الإنساني . ولكن رغم كل هذه المحاولات النقدية ، وبالرغم من
أن أدباء العصور الوسطى وعصر النهضة والقرنين السادس والسابع
عشر قد استخدموا الرمز والقصة الرمزية في أعمالهم بإبداع شديد
حتى أن مسرحية العاصفة التي كتبها شكسبير في أوائل القرن
السابع عشر يمكن اعتبارها بحق أبداع عمل درامي رمزي على
الإطلاق - بالرغم من هذا إلا أن الوعي النقدي بالرمز لم يتبلور
ويكتسب أبعاده الفلسفية حتى ظهور الفلسفة المثالية في ألمانيا

بتأثير من نظرية الفيلسوف كانط فى المعرفة إبان التيار الرومانسى الذى ساد أوروبا منذ أواخر القرن الثامن عشر .

الأسس الفكرية للموضوعية :

سادت تيارات الفلسفة التحليلية العلمية والفلسفة العقلانية والفلسفة النفعية القرنين السابع والثامن عشر . وكانت هذه الفلسفات تعتمد على افتراض أساسى نبع من نظرية جون لوك ثم نظرية ديكارت فى المعرفة . كان هذا الافتراض الأساسى هو أن العالم الخارجى موجود وجودا موضوعيا بصرف النظر عن العقل المتلقى . وسواء كان هذا العقل لوحا أبيض كما يقول لوك ، يتلقى فى سلبية ، أو قوة عقلانية فعالة نعملها فى تحليل وتفسير الظواهر ، كما يقول ديكارت ، فالنتيجة واحدة ، وهى الاعتراف بالوجود الموضوعى لعالم خارج الإنسان يمكن معرفته معرفة موضوعية .

وفى ظل هذا الافتراض تأكدت فكرة الفن كمحاكاة لهذه الحقيقة الموضوعية البالغة الدقة - أى أن الفن أصبح مرآة لهذا العالم الخارجى الموضوعى ، وأصبحت دقة المحاكاة هى الهدف المنشود . وفى ظل مبدأ المحاكاة هذا أضحت أهمية الرمز كوسيلة أساسية فى التعبير الشعرى ، وأصبح مجرد حلية جمالية يمكن الاستغناء عنها . إذ أنه عندما تصبح كل الأشياء واضحة ومحددة ومفهومة لا تكون هناك ثمة ضرورة لأن نلجأ للإيحاء عن طريق الرمز .

ثم جاء إيمانويل كانط فى أواخر القرن الثامن عشر ليحطم هذا الافتراض: تقول نظرية كانط فى المعرفة - فى تبسيط شديد - باستحالة الوجود الموضوعى التام للعالم الخارجى فى حد ذاته . فالظواهر الخارجية يعاد تشكيلها وتكتسب معان جديدة عندما تدخل إلى العقل البشرى . والعقل البشرى يوجد وبه معطيات أو أفكار أو قوالب ثابتة يتشكل العالم من خلالها . أى أن العقل البشرى هو قوة خلاقة تعاد صياغة الظواهر الخارجية من خلالها ، وما المعرفة إلا حصيلة نشاط العقل وإعماله فى الظواهر الخارجية .

وبالغ أتباع كانط فى تفسير فلسفته هذه حتى تبلورت فى الفلسفة المسماة بالمثالية الذاتية والتى تقول بأنه لا وجود لعالم خارجى منفصل عن الإنسان ، وبأن الحقيقة هى نتاج النفس البشرية ، وبأن الشئ ما هو إلا فكرتنا عن الشئ أو الاسم الذى نعطيه له . أى أن الحقيقة هى مجرد أفكار لا دلالة لها فى عالم خارجى محسوس حيث أن العالم الخارجى المحسوس لا وجود له منفصلاً عن النفس البشرية إنما هو - فى قول الفيلسوف فيشته - « الامتداد اللاواعى للنفس البشرية الراضية ينتظر لحظة الوعى حتى يكتسب معناه » .

وفى ظل نظرية كانط والمبالغات التى تبعتها لم يعد الشعر محاكاة للطبيعة أو العالم الموضوعى البالغ الدقة والتنظيم والكمال - كما كان الاعتقاد فى القرن الثامن عشر - وإنما محاكاة لعملية الخلق نفسها . وأصبحت القصيدة فى ضوء هذا التعريف وجوداً

مطلقاً يعبر عن معان مطلقة تستكين في النفس الإنسانية منذ الأبد، ولا يحاكي أى شئ خارجه، حيث أنه لا يوجد أى شئ خارجه! أى أن العمل الفنى أصبح كائناً عضوياً مستقلاً عن أى شئ خارجه ، مثله فى ذلك مثل الموسيقى ، وأصبحت القصيدة فى كليتها العضوية بناءً رمزياً متكاملًا يعبر عن حقيقة روحية مطلقة لا يمكن التعبير عنها بأى صورة أخرى . لقد أصبح الشعر فى ظل المثالية الألمانية « قاموس الروح » أو « موسيقى الروح » - كما وصفه الفيلسوف ج . هيردر .

وكان لأفكار المثاليين الألمان عن عضوية القصيدة واستقلالها الكامل واقتربها من الموسيقى أثر مباشر فى بزوغ فكرة الفن للفن التى ازدهرت فى فرنسا فى بداية القرن التاسع عشر ، والتى اعتنقها الشاعر الأمريكى إدجار آلان بو ومن بعده الشاعر الفرنسى بودلير متأثراً به - تلك الفكرة التى كانت ركناً أساسياً من أركان الرمزية .

تأثير الفلسفة المثالية فى فرنسا وظهور نظرية الفن للفن :

فى أوائل القرن التاسع عشر عادت إلى فرنسا كوكبة من المثقفين الفرنسيين المهاجرين . وساهم هؤلاء فى نشر أفكار وفلسفة كانط فى العاصمة الفرنسية . وكان من بينهم بنجامين كونستان الذى التصق التصاقاً وثيقاً بالدوائر الأدبية الألمانية عام ١٨٠٤ ، ووصف فى مذكراته الخاصة كيف تبلورت فكرة الفن للفن من

مناقشات الفلاسفة المشائين لأفكار ونظريات كانط . وفى عام ١٩١٣ نشرت مدام دى ستايل - وكانت من العائدين - كتابا عن ألمانيا تضمن شرحا لفلسفة كانط وفلسفة المشائين الذاتية . وبعد ذلك قام فيكتور كورا بإلقاء سلسلة من المحاضرات عن الفلسفة الألمانية استمرت منذ عام ١٨١٦ إلى ١٨١٨ . ونتيجة لهذا النشاط برزت فكرة الفن للفن . فوجد الشاعر جوتييه يقول فى مقدمة ديوانه قصائد أولى (١٨٣٢) : « إذا كان هناك ثمة هدف يحاول هذا الكتاب تحقيقه فهو فقط أن يكون جميلاً » . ثم نجد تعبير الفن للفن يظهر إلى الوجود لأول مرة فى سياق جدال أدبى على صفحات الجرائد عام ١٨٣٣ . وعندما نصل إلى عام ١٨٤٧ نجد أن فكرة الفن للفن قد أصبحت نظرية لها شعبية واسعة وأتباع كثيرون (جوتييه - مقالة « الجميل فى الفن » - ١٨٤٧) .

وواكب انتشار هذه النظرية فى فرنسا ذبوعها أيضا فى أمريكا على أيدى الشاعر والقصاص إدجار آلان بو . ولقد تأثر بو أيضا فى تكوينه لفكرة الفن للفن بفلسفة كانط التى تعرّف عليها من كتابات المفكر والشاعر الإنجليزى كوليردج ومن محاضرات أ. و. شليجل عن الدراما . ولقد ساهم بو أكثر من أى معتنق آخر لنظرية الفن للفن فى إكسابها أبعاداً فكرية ساهمت بقدر كبير فى بلورة التيار الرمزي خاصة حين تأثر الشاعر الفرنسى بودلير بتفسير بو الخاص لهذه النظرية .

يقول بو في محاضراته بعنوان المبدأ الأساسى فى الشعر -
وقد نشرت بعد موته عام ١٨٥٠ :

« يتدفق علينا الإلهام نحن معشر الشعراء فنلمح فى لحظة
نشوة عن طريق الحس رؤى رائعة لا يمكن أن يراها الإنسان
العادى إلا بعد أن يرحل إلى عالم ما وراء القبر . ونحاول حينئذ
- عن طريق توليفات وتركيبات متنوعة من أفكار وأشياء تنتمى إلى
هذا العالم المحدود - أن نحقق عن طريق الإحياء جزءاً بسيطاً من
هذه الرؤى الخالدة . إن المتعة التى يستقيها الإنسان من الشعر هى
أعمق المتع وأكثرها تسامياً إذ أنها تنبع من تأمل هذا الجمال الخالد
. وعن طريق هذا التأمل تتسامى الروح ، وهذه التسامى يكون
المعنى الحقيقى لما نسميه بالمتعة الفنية وفيه تكمن القيمة الأخلاقية
الحقيقية للشعر » .

فالشعر إذن فى رأى بو يستخدم « أفكار وأشياء » هذا العالم
المحسوس كرموز للإحياء بمعان ورؤى روحية لا يمكن إدراكها إلا
من خلال التركيبية الرمزية - التى هى القصيدة نفسها . وفى تأمل
التركيبية الجمالية لهذا الشكل الرمزي تكمن القيمة الأخلاقية للعمل
الفنى ، فتأمل الجمال النوراني يؤدى إلى التسامى الروحى .

لقد كانت هذه الأفكار - خاصة بعد أن أكدها وعمقها بودليو
- ومن بعده ملازميه و وامبو - هى النواة التى أُنبتت المدرسة
الرمزية .

ظهور المدرسة الرمزية فى فرنسا فى مجال الشعر:

رغم أن المدرسة الرمزية بدأت فى الظهور منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر إلا أن لفظة الرمزيين لم تظهر إلى حيز الوجود حتى عام ١٨٨٥ حين ضاق بعض الكتاب الشبان بلقب «المنحليين» الذى كان يستخدم عادة فى وصف الكتاب الراضين للنظرية الواقعية والطبيعية ، والمتأثرين بنظرية الفن للفن والفلسفة المثالية الذاتية ، فاختاروا أن يسموا أنفسهم بالرمزيين .

فالمدرسة الرمزية تختلف عن غيرها من المدارس الأدبية المسرحية : فهى لم تنشأ دفعة واحدة ولم تكن لها مبادئ محددة معلنة منذ البداية . لقد ظهرت الرمزية فى مراحل زمنية متتالية ، وعلى أيدي أدباء عديدين قام كل منهم على حدة ببلورة بعض من المبادئ والأفكار التى كونت النظرية الجمالية التى عرفت فيما بعد بالرمزية . ونستطيع أن نلخص هذه المبادئ على النحو التالى :

أولاً : رفض مبدأ محاكاة الطبيعة . فالطبيعة كما وصفها بودلير هى « ستار » يحجب العالم الروحي الحقيقى ، والوسيلة الوحيدة التى تمكننا من رؤية « لمحات » من هذا العالم الساحر - عالم « ما وراء القبر » - هو الشعر . فالشعر هو طريق الإنسان إلى المطلق ووسيلة لاستشفاف عالم الخلود .

ثانياً : الاعتقاد بأن جمال العالم المحسوس هو انعكاس للجمال العلوى الثوراتى . فالعالم المحسوس إذن ما هو إلا « غابة

من الرموز « فى وصف بودليير ، وكل شئ فيه له معنى رمزى يربطه بعالم الروح .

ثالثاً : رفض العقل والإيمان بأن ملكة الخيال هى الملكة الوحيدة التى تمكن الإنسان من إدراك الحقيقة - أو كما قال الشاعر بليك من قبل : « إن الخيال هو الملكة التى يتكشف لنا عن طريقها الخلود » . والمقصود بالخيال هنا هو القدرة على استنباط المعانى الرمزية الكامنة فى الظواهر الحسية حيث أن الطبيعة المحسوسة هى تجسيد رمزى للحياة الروحية .

لقد وصف بودليير الخيال بأنه الملكة التى علمت الإنسان منذ بدء الخليقة « القيمة الرمزية لكل لون وكل رائحة وكل صوت وشكل . وهى الملكة التى خلقت التشبيه والاستعارة . وهى الملكة التى تستطيع أن تذيب العالم ثم تعيد تشكيله حسب قوانين أرلية تنبع من أعماق الروح » .

رابعاً : الإيمان بوحدة وعضوية العمل الفنى واستقلاله ، وبأن كل عمل فنى جيد هو تركيبة رمزية معقدة تعبر عن حقيقة روحية فريدة . لذلك فنحن لا نستطيع أن نقارن العمل الفنى بأى شئ خارجه أو أن نفرض عليه قوانين وأحكاماً خارجية . وعلى هذا فالقيمة الأخلاقية للعمل الفنى تقاس بمدى جودته الفنية واستقلاله . إن العمل الفنى الجيد يعبر عن حقيقة روحية بصورة جيدة وهو لذلك لا يمكن أن يكون لا أخلاقياً أو قبيحاً حتى ولو كانت المادة التى صيغ منها قبيحة أو لا أخلاقية بالمعنى التقليدى

المتعارف عليه . ولقد عبر بودليير عن إيمانه بهذه الفكرة عندما اختار لأحد دواوينه عنوان زهور الشر .

خامساً : محاولة استكشاف مشاعر وحالات نفسية جديدة كمادة للشعر عن طريق ممارسة الانحلال وتناول الخمر والمخدرات ، وعن طريق التصوف والتعمق فى العلوم الروحانية والغيبية التى ازدهرت فى فرنسا حينذاك ، خاصة جلسات تحضير الأرواح ، وأيضاً عن طريق ممارسة الجنون . ففى عام ١٨٦٢ كتب بودليير يقول :

« لقد عملت جاهدا على تنمية جنونى وكم كنت أحس بالربع والفرح ! » . وفى مقاله عن فيكتور هيجو (١٨٦١) يشير بوضوح إلى تأثيره بالعالم الروحانى السويدى إيمانويل سويندنبورج . وبعد بودليير ، ومتأثرا به ، آمن رامبو بأن الشاعر الحقيقى يجب أن يصبح ذا بصيرة نافذة تخترق عالم الظواهر إلى عالم العقل الباطن والنفس الداخلية ، بحيث تكشف له صور لا يمكن للإنسان العادى أن يراها ، وعن كيفية الوصول إلى تلك البصيرة النافذة كتب رامبو عام ١٨٧١ يقول :

« يستطيع الشاعر أن يجعل نفسه كاشفاً للغيب عن طريق إحداث الخلل بحواسه ، ويجب أن يتم هذا الإخلال بالحواس على أمد طويل وبصورة واسعة منظمة » .

سادساً : الإيمان بأن عملية الخلق الفنى هى عملية وأعية تستغرق كل قدرات وملكات العقل وليست نتاج لحظة إلهام أو زيارة خاطفة لشيطان الشعر . إن العمل الفنى الجيد - فى رأى مالارميه - يجب أن يعكس « تمكن الفنان من وسائل تعبيره وقدرته على البناء والتشكيل وأيضاً قدرته على التنظير الفلسفى » . لقد كان مالارميه خلال السبعينيات والثمانينيات من القرن التاسع عشر هو نبى الرمزية ومفكرها ومقنتها . ورغم شعبيته المحدودة كشاعر كان صالونه الأدبى الذى يعقده كل ثلاثاء يعج بالآدباء من كل صوب . فكان من بين رواده - إلى جانب معظم شعراء وأدباء فرنسا - أوسكار وايلد و آرثر سيمونز وجورج مور و . ب . بيتس . وحاول مالارميه فى شعره أن يستخلص جوهر الأشياء دون العوارض ، وأن يجعل قصائده بناء محكمًا لا يخضع شئ فيه للصدفة ، ويرتبط كل جزء فيه بجميع الأجزاء الأخرى بحيث يكمن معنى القصيدة فى بنائها ولا يمكن أن يفصل عنه .

سابعاً : الإيمان بضرورة الاعتماد على الإحياء بدلاً من التقرير أو الإشارة المباشرة مع استغلال الموسيقى الكامنة فى الكلمات . كتب مالارميه فى هذا الصدد عام ١٨٩١ يقول : « إن التقرير يفقدنا ثلاثة أرباع متعة القصيدة . إن المتعة الحقيقية تكمن فى التخمين شيئاً فشيئاً ، لذا يجب أن نوحى بالشئ وأن نتجنب التقرير المباشر » .

لقد كانت الكلمات عند مالارميه أكثر من إشارات لها دلالات : كانت وسائل إحياء تكتسب عن طريق الموسيقى اللغوية صبغة الطقوس ، واعتبرها مالارميه وسيلتنا للدخول إلى العالم المثالي . لقد عَرَفَ مالارميه الشعر عام ١٨٨٦ بأنه : « التعبير عن المعاني الغامضة لمظاهر الوجود ، تُستخدم فيه اللغة بعد أن نسترد لها إيقاعاتها الفطرية الأصلية . وفي هذا التعبير تكمن الحقيقة الوحيدة وأيضاً المهنة الروحية الأساسية للشعر » .

ثامناً : محاولة تقريب الشعر من الموسيقى . لقد وصف بول فاليري المذهب الرمزي عام ١٩٢٠ بأنه « المذهب الذي حاول أن يحقق للشعر نقاء الموسيقى واستقلالها عن أى شئ خارجها ، وتوحد الشكل والمضمون فيها » .

لقد كان شعر مالارميه موسيقياً بمعنى أنه كان يتنظم الكلمات كما لو كانت نغمات موسيقية . وكانت قصائد بول فيرلين من بعده أشبه بالمقطوعات الموسيقية . فقد حاول فيرلين - كما يقول جاي ميشو في رسالة الرمزية في الشعر (١٩٤٧) - « أن يجرد الكلمات من مضمونها الفكري ودلالاتها الحسية حتى لتكاد الكلمات تبخر وتصبح أصواتاً تلذّب في لحن أساسي » .

تاسعاً : استخدام لغة تعتمد على المقارقة ، والتقابل والتضاد ، والصور والاستعارات الغريبة وتداعى الأصوات والمعاني ، مما تمخض عن تركيبات لغوية غير مألوفة لا تخضع لقواعد ومنطق

اللغة التقليدى ، وذلك حتى يتمكن الفنان من تجسيد رؤى ومشاعر وحالات نفسية غير مألوفة .

المسرح الرمزي في فرنسا :

مالارمي: منذ بداية حياته الفنية أبدى مالارمي اهتماما كبيرا بالمسرح يماثل اهتمامه بالشعر حتى أنه بدأ قصيدته الطويلة الهيروديدا كعمل درامى . ورغم أن هذه القصيدة لم تمثل على خشبة المسرح إلا أن الأفكار التى كونها مالارمي أثناء كتابتها لعبت دورا كبيرا فى بلورة مفهوم المسرح الرمزي (انظر مالارمي والدراما الرمزية - تأليف هاسكيل م . بلوك ١٩٦٣) . لقد تصور مالارمي لغة مسرحية جديدة تتحرر من قواعد تركيب الجمل المعروفة وتمتزج فيها الصورة بالحركة امتزاجاً يعبر تعبيراً رمزياً عن الحياة الداخلية والنفسية فى إطار مسرحى شعري . وهذه اللغة الجديدة لن تكون واضحة أو مفهومة بالمعنى التقليدى ، فهى لن تنقل أفكاراً أو تقرر معانى ولن تخاطب العقل . بل ستخاطب الخيال ، وستكون مهمتها تجسيد الأحلام والخيالات - بل والصمت أيضاً - تجسيدا شعورياً ، وستتمكن من خلق جو من الغموض وكان العالم كهف نكتفه الأسرار .

أما بالنسبة للحركة على المسرح فقد هاجم مالارمي الحركة على المسرح التقليدى وقال بأن الحركة المسرحية لابد أن تكتسب طابع الحركة الطقسية وأن تتم فقط فى حدود الضرورة القصوى .

وعندما تمتاز هذه الحركة الطقسية باللغة الشعرية النقية نكون قد حققنا ما يمكن أن نسميه بمسرح 'الشعر الصامت' .

وقد تأثر مالارميه فى أفكاره عن المسرح الرمزي تأثراً كبيراً بمؤلف الأوبرا الموسيقار فاجنر (١٨١٣ - ١٨٨٣) . فهو مثل فاجنر يؤمن بأن المسرح لا يجب أن يعتمد على السرد أو الحدوته أو المعانى والدلالات المباشرة . ومن خلال فاجنر أدرك مالارميه أن الدراما الطقسية يمكن أن تجسد مشاعر ومعانى صوفية ، كما أدرك ضرورة استخدام الرقص والموسيقى والتمثيل الصامت فى تصوير أعماق النفس البشرية . إن رؤية مالارميه لما يجب أن يكون عليه المسرح - كما وصفها هاسكيل بلوك - تمثل تحولاً شاملاً فى عالم الدراما ، وتمثل عودة حقيقية لعناصر المسرح الأولى فى أبسط وأنقى صورة ، كما أنها تمثل أيضاً نقطة البداية لما عرف فيما بعد بالمسرح الشامل .

موريس ميتولنك :

فى عام ١٨٩٠ أنشأ الشاعر يول فورث - وكان من أنصار المدرسة الرمزية والمخلصين لمبادئها - مسرحاً جديداً فى حى مونبارناس أسماه تيرتوميكست (وأسمى فيما بعد تياتردار - أى مسرح الفن) . ورغم أن هذا المسرح لم يكتب له الاستمرار إلا أنه اكتسب شهرته التاريخية من ارتباطه بالمسرحيات الرمزية للكاتب البلجيكي الأصل موريس ميتولنك ، تلك المسرحيات

التي أخرج العديد منها - مثل بلياس وميليساند - المخرج الفنان
لوفنيه هوتي وكان صديقاً مقرباً للشاعر مالارميه .

ولد ميتزلنك في مدينة جنت التاريخية ببلجيكا عام ١٨٦٢
. ولعل طفولته في تلك المدينة تمت فيه حب العصور الوسطى
بكل ما ارتبط بها من أساطير وغموض . ورغم قراءته المستفيضة
في أدب المدرسة الواقعية والطبيعية إلا أنه كان يميل إلى التصوف
بطبيعته ، فكثيراً ما ارتاد في شبابه حلقات التنويم المغناطيسي
وتحضير الأرواح ، كما أبدى اهتماماً شديداً بالساحر المشهور
حينذاك هوديني الذي أظهر قوة خارقة في السيطرة على العالم
المادى وقدرة على الاتصال بالعالم الغيبي . وأدت طبعه ميتزلنك
المتصوفة واهتمامه بالغيبيات إلى التقائه مع الرمزيين في الثورة على
الواقعية والطبيعية والمادية والتطلع إلى مسرح ينفذ خلال العالم
المادى ليصور أسرار الروح .

كتب ميتزلنك عام ١٨٩٦ في كتابه كنز البسطاء ينادى
بضرورة إيجاد نوع جديد من الدراما تعتمد على تصوير المشاعر
والرؤى الداخلية التي لا تتبلور إلا في لحظات الصمت وانعدام
الحركة الخارجية : « إن ما أطلبه في المسرحية هو أن تعالج
الهواجس والتوقعات والهواتف ... إنني أطلع إلى مسرح يقوم
على الأثر العميق للحظات الصمت البليغة » (ترجمة د.
فايز اسكندر) .

وقد حاول ميتزلنك فى مسرحياته فى تلك الفترة - مثل الدخيل و بلياس وميليساند والعميان و الاميرة مالىن - أن يخلق هذا النوع الجديد من الدراما ، ففى هذه المسرحيات تتعطل الحركة الخارجية ، ويتنقل الحدث إلى داخل الوجدان . وتصور هذه المسرحيات فى مجموعها رؤية خاصة ، تقترب من الصوفية ، لوحدة الإنسان وانعزاله ، وخوفه الدائم من المجهول والقوى الغيبية التى تتحكم فى مصيره . ففى مسرحية الدخيل مثلاً ، نجد أسرة تجلس حول مائدة وتنتظر موت الأم التى تحتضر فى غرفة مجاورة . وتكمن الدراما كلها - كما يقول د. فايز اسكندر - فى لحظات الاستغراق والتأمل التى تتخللها الاختلاجات النفسية التى تهز أفراد العائلة الجالسين حول المائدة إذ يتبين كل منهم حقيقة وجوده وحقيقة من حوله من خلال فكرة الموت أو الرحيل . . . وهى الفكرة التى تشرف على المسرحية باعتبارها الشخصية المحورية ، (« موريس ميتزلنك والمذهب الرمزي فى المسرح » - مجلة المسرح - مايو ١٩٦٦) .

وفى مسرحية العميان يتكرر نفس الحدث الداخلى ، فهى تصور حيرة وتخطب مجموعة من العميان يضلون الطريق فى غابة كثيفة بعد موت القس الذى كان يرشدهم . لقد كان ميتزلنك يحاول دائماً فى مسرحياته أن « يجسد الانطلاقات الروحية للنفس نحو عالم غير محسوس » (فايز اسكندر - المرجع السابق) . وقد نتج عن هذا تجاهل عنصرى الزمان والمكان ، فالشخصيات فى

مسرحه ليسوا أشخاصاً لهم معالم محددة وماض وتاريخ ميلاد ،
ويعيشون فى مكان وزمان محدد ، بل هم أفكار روحية تتصارع
فى محاولة لاستشفاف دورها فى الوجود وتوحيدها مع النفس
العليا للكون .

كتب ميتزلنك : « لكى يتعلم المرء أن يحب عليه أن يتعلم
أولاً أن يرى . قالت لى صديقة يوماً : عشت عشرين عاماً إلى
جوار شقيقتى ولكنى رأيتها للمرة الأولى لحظة وفاة والدتنا .. كان
من الضرورى أن يفتح الموت فى عتف أبوابه الأبدية حتى يتسنى
لنفسين أن ترى إحداهما الأخرى فى شعاع من الضوء اللانهائى »
(كثر البسطاء) . لهذا كان الموت دائماً بطلاً فى مسرحيات
ميتزلنك الرمزية . فالموت يواجه الإنسان بالمستحيل .. بعالم ما
وراء القبر لفترة وجيزة .. فتصل النفس البشرية بهذا العالم
وتدرك حقيقتها الروحية .. تلك الحقيقة التى دأب الرمزيون فى
البحث عنها متلمسين شتى الطرق .

وتعتبر مسرحيات ميتزلنك والمسرحيات الرمزية عموماً من
أصعب المسرحيات إخراجاً على المسرح فهى تعتمد اعتماداً كبيراً
على الإيقاع والإضاءة لإبراز لحظات الصمت البليغة والظلال
الموحية التى تساعد على تجسيد المعانى . وربما كان من حسن الحظ
أن ظهر فى ذلك الوقت - إيان اردهار المسرح الرمضى سواء
على أيدى ميتزلنك أو من تأثروا به - مثل أندويه أوبى و جـ.
جـ. برنار (اللذين أنشأ معاً فيما بعد مسرح الصمت) - ربما

كان من حسن الحظ أن ظهر حينذاك مهندس الديكور العبقري أدولف أبيا الذى استحدث أساليب جديدة فى الإضاءة والتصميم المسرحى ، وأحدث ثورة فى شكل خشبة المسرح .

المسرح الرمزي خارج قونسا :

ولم يقتصر تأثير النظرية الرمزية فى المسرح على فرنسا وحدها إذ سرعان ما انتشرت فى أوروبا فانعكست فى أعمال ستروندبرج الأخيرة مثل مسرحية الحلم و سوناتا الشعب وفى أعمال هنريك إبسن الأخيرة مثل البناء العظيم و عندما نحيا نحن الموتى - تلك المسرحيات التى ربط فيها إبسن العالم المادى بالعالم الغيبى فى وحدة الرمز المتعدد الأصداء ، بحيث يلقى كل من العالمين أضواءً على الآخر . كذلك وضح تأثير المدرسة الرمزية فى أعمال الشاعر الأيرلندى ويليام بتلر بيتس ، خاصة فى مسرحياته المسماة «تمثيلات كتبت للراقصين» ، التى حاول فيها أن يصور عالماً علوياً نورانياً تتخاطب فيه الأرواح ، التى غلب عليها طابع شاعرية الحركة التى استقها بيتس من المدرسة الرمزية وأيضاً من المسرح اليابانى المعروف باسم «النو» ، الذى يعتمد على الإيقاع والموسيقى والتمثيل الصامت . وفى أيرلنده أيضاً تأثر الكاتب المسرحى جون ميلينجتون سينج بالمدرسة الرمزية ، غير أنه فضل فى مسرحياته أن يتبع الطريق الذى سلكه إبسن فى عدم إسقاط

البعد الواقعى للدراما ، واستخدام الرمز كوسيلة لإعطاء العالم المادى بعداً روحياً .

إن المسرح الرمزى الذى تبلور على أيدي ميترلنك و بيثس و سترندبيرج من ناحية ، وعلى أيدي إيسن و سينج من ناحية أخرى ، يوضح لنا تيارين أساسيين فى النظرية الرمزية : التيار الأول يعكس الاعتقاد بأن العالم المحسوس ما هو إلا ستار يحجب الغيب ويجب اختراقه . وعادة ما يُترجم هذا الاعتقاد درامياً عن طريق إلغاء المستوى الواقعى للحدث بحيث يقترب العمل الدرامى من القصيدة الشعرية . والتيار الآخر يعكس الاعتقاد بأن العالم الواقعى المادى هو تجسيد رمزى لعالم الغيبىات ، أى أن عالم الروح وعالم المادة يتداخلان فى كلى أكبر يشكل كل شئ ، والترجمة الدرامية لهذه الفكرة تتخذ صورة الحفاظ على المستوى الواقعى مع إعطائه بعداً روحياً أو رمزياً ، يشكل معنى أبعاد وأعمق وأكثر دواماً للحدث الخارجى ، بحيث يصبح الحدث الخارجى العارض ، الخاضع لعنصرى الزمان والمكان العارضين ، رمزاً لحقيقة إنسانية ثابتة لا تخضع لاية متغيرات .

المستقبلية

فى عام ١٩٠٩ أعلن الإيطالى فيليبو توماسو مارتينى تكوين الحركة المستقبلية فى الفن والأدب عندما نشر وثيقته التاريخية الشهيرة «إشهار تكوين وإعلان مبادئ الحركة المستقبلية» .

ورغم أن الحركة المستقبلية ترتبط أساساً فى أذهان الكثيرين بالفنون التشكيلية إلا أننا نجد أن روادها الأوائل قد أهتموا اهتماماً كبيراً بالدراما المستقبلية حيث قام رائدان أساسيان من رواد المستقبلية فى الفن التشكيلى وهما جياكومو بولا وإمبرتو بوتشىنى بكتابة العديد من النصوص المسرحية التى أصبحت لها الآن قيمة تاريخية كبيرة رغم قيمتها الفنية المحدودة .

وتركز أهمية الحركة المستقبلية فى أنها كانت حركة رائدة فى عالم المسرح الأوروبى ، شجعت التيار التجريبى والثورة على التقاليد المسرحية والدرامية المتوارثة ، مما أدى إلى نشأة مدارس أخرى تتميز بانفصالها عن الواقعية والموضوعية ، مثل الدادائية والسيرالية والبنائية الروسية ومسرح العبث . وكان ظهور هذه المدارس له أكبر الأثر فى إثراء وتنوع الحركة المسرحية فى أوروبا فى القرن العشرين حتى أننا نجد كاتبين مبدعين مثل بيراندللو و ثورتون وإيلدر يدينان بالكثير لمبادئ الحركة المستقبلية .

وقد تميزت مسرحيات الكتاب المستقبلين ، والتى بلغت ذروتها فى الشهرة والانتشار فى أواخر العشرينيات ، بتركيزها على

العالم الوجداني الخاص للإنسان مما أكسب بعض هذه الأعمال صفات الشعرية والرمزية . واهتم كتاب هذه المدرسة فى أعمالهم بتصوير الحالات النفسية ، وحالات الجنون خاصة ، بفرض أحداث نوع من الصدمة عند المشاهد ، وأيضاً لأنهم وجدوا مثل تلك الحالات الوجدانية المضطربة قالباً مناسباً لتجسيد المعانى الفلسفية والميتافيزيقية تجسيدا شاعريا مستخدمين الرمز والاستعارة ، كما يتجلى ذلك فى مسرحية عجائز متجولون .

وقد نتج عن التركيز الشديد على النفس البشرية باعتبارها المكان الوحيد الذى يمكن أن يكون مسرحاً لآى أحداث حقيقية ظهور مسرحيات لا تنتمى إلى أى بيئة موضوعية ، سواء واقعية أو مُتخيلة ، مثل مسرحية الملل التى يظهر فيها بوضوح اهتمام الكاتب « بالتجسيد المسرحى » لرؤية خاصة ودقيقة لحالة نفسية .

ويصف أيجلو وونيوونى مسرحيته هذه بأنها « النص المكتوب لحالة جسمانية » . وهذا النص كاملا لا يتعدى بضعة سطور هى :

مسرحية الملل

« المسرح : خلفية رمادية

يدخل رجل . واضح أنه متعب . يجلس ويتمطى على مقعد
وثير - يغمض عينيه .. يُسمع صوت كمان ، موسيقى جنازونية
غير مُنقمة .

من بعيد يسمع طنين .

تنزل ستارة شفاقة فى الخلفية من أعلى تُعتم المكان .

فحيح مَلَح متواصل يُسمع من بعيد ..

يتوقف صوت الكمان ..

تتلى من أعلى المسرح على اليسار علامة تعجب سوداء .

يتحول الفحيح إلى عواء مخيف .

أضواء زرقاء .

تزداد حدة الطنين .

فى الوسط تتلى من أعلى علامة تعجب أخرى باللغة الطول .

تتوقف جميع الأضواء .

صمت تام .

تميل رأس الرجل (استغرق فى النوم) .

ظلام .

ستار » .

وهكذا نجد أنه قبل وصول الحركة السيرالية إلى خشبة

المسرح ففى أوربا بفترة قام الكتاب المستقبليون بتقديم مادة

تتحدى العقل والمنطق المعروف بطريقة واضحة ، مجسدة ومباشرة ، لها منطقها الخاص ، كما لو كانوا يصورون العالم الخارجى تصويراً واقعياً .

وقد اعتمد الكتاب المستقبليون منذ بداية الحركة على عنصر مسرحى هام انتفع به أصحاب مدرسة الدادية من بعدهم وهو عنصر استغزال المتفرج ، والمواجهة المباشرة ، والإنكار التام لمبادئ الوجود والأخلاق - أى العدمية .

ويظهر هذا العنصر بوضوح فى أعمال فرانسكو كاجويللو و برونو كورا و إميليو ستيميللى كما سنرى فى النصوص التالية :

النص الأول كتبه فرانسكو كاجويللو بعنوان انفجار ، ووصفه بأنه « تركيب من عناصر المسرح الحديث » .

أما « الشخصية » فهى « عيار نارى » ، والمكان « طريق مهجور ، بارد ، ليلاً » ، والحدث « لحظة صمت - عيار نارى » .

ستار

ولا نجد مسرحية كاجويللو الأخرى بعنوان ليس هناك كلب أطول كثيراً من المسرحية السابقة :

« الشخصية : شخص لا وجود له »

طريق بارد ، مهجور ، ليلا

كلب يعبر الطريق » .

ستار

وربما كانت مسرحية عمل سليمى التى اشترك فى كتابتها
بروفو كورا و اميليو ستيميللى أطول قليلا ، وهذا نصها :

« يدخل رجل ، يبدو مشغولاً مهموماً ، يخلع معطفه وتبعته
ويعشى فى حالة هياج شديد وهو يردد عبارة :

شى عجيب ا غير معقول ا

يستدير ناحية المتفرجين ، يبدو عليه الضيق لوجودهم ، يتقدم
إلى مقدمة المسرح ويقول بلهجة قاطعة :

لا .. ليس عندى ما أقوله لكم على الإطلاق .

إنزلوا الستار

ستار

وتمثل هذه المسرحيات نوع العروض المسرحية التى كان الكتاب
المستقبلون يقدمونها فى « أمسياتهم المسرحية » التى كانت تُعقد فى
المسارح أو أحيانا فى قاعات الفنون التشكيلية فى العقد الثانى من
هذا القرن .

وبمرور الوقت حاول الفنانون المستقبلون تأكيد انتمائهم إلى
العالم الخاص الداخلى للعقل الإنسانى أو النفس البشرية

وانفصالهم التام عن العالم الواقعي أو الموضوعي وذلك عن طريق
التخلي عن تكتيك الرمز والاستعارة ، والنحو إلى التجريد التام
واللامنطق ، واستخدام تكتيك التأثير الحسي المباشر بدلا من
الإيحاء .

ونرى هذا الاتجاه بوضوح فى مسرحية توكيب التوكيب التى
اشترك فى كتابتها جوجيلمو جانيلى و لوسيانو نيكاسترو وفيما
يلى نصها :

« مسرح خال ، عمر طويل مظلم فى آخره مصباح أحمر يضيئ
ويطفئ من بعيد جدا .

ويظهر شعاع أبيض يفرش المر كما لو كان بساطا بطول المر

عمر خمس ثوان .

عيار نارى من سدس ، صرخة .

أصوات .

صياحات متلاحقة .

وقفة .

ضحكات امرأة تتردد .

فى نفس الوقت نسمع صوت باب يُفتح بعنف ويظهر ضوء

قوى باهر يخطف أبصار المتفرجين .

تفصل الستارة الأمامية عن المسرح وتسقط .

ورغم غرابة هذه المسرحية إلا أننا نجد أنها ما زالت تحتفظ بالحد الأدنى من الترابط بين العناصر المسرحية التي تكونها مثل الترابط عن طريق التداعي بين الطلقة النارية والصرخة التي تليها . ولكن مثل هذا الترابط الوجداني لم يستمر طويلا ، فمع تطور المستقبلين نجد أن بعض المسرحيات قد انتفى منها تمامًا مثل هذا الترابط ، واستبدل بعلاقات تشكيلية بحتة ولا منطقية ، مثل تلك العلاقات التي نجدها بين التكوينات والألوان في اللوحات التجريدية .

وربما كانت أكثر المسرحيات تعبيراً عن هذا الاتجاه التجريدي البحث ، الذي استقاه المستقبليون من الفن التشكيلي وحاولوا تطبيقه في المسرح ، هي مسرحية ألوان التي كتبها فورتينواتو دييرو ووصفها بأنها « تركيبة مسرحية تجريدية » وكذلك مسرحية الشهوانية الآلية بقلم فيليا ومسرحية الأيدي والتي اشترك في تأليفها كل من برونو كورا و فيليبو توماسو مارينيتي . وفي كل من هذه المسرحيات الثلاث نجد أن اللون ، والصوت ، والشكل الهندسي ، والحركة التشكيلية ، هي العناصر المسرحية الوحيدة .

فمثلا في مسرحية ألوان يتكون المنظر من « حجرة مكعبة رقاء خاوية ، ليس بها نوافذ أو أبواب » .

أما الشخصيات فهي « أربع فرديات مجردة » كما يصفها

المؤلف :

- ١- الرمادى : من البلاستيك ، ديناميكى ، يضاوى .
٢- الأحمر : من البلاستيك ، مستطيل ، ديناميكى .
٣- الأبيض : من البلاستيك ، له خطوط طويلة ورأس مدبب حاد .

٤- الأسود : متعدد الدوائر .

وتتحرك هذه الوحدات حركة آلية عن طريق خيوط مسترة .
ولكل وحدة من هذه الوحدات صوت منفرد . فللأسود صوت عميق حلقى ، وللأبيض صوت حاد رفيع سهل الانكسار ، أما الرمادى فله صوت حيوانى ، وللأحمر صوت جهورى يشبه الهدير .
ويستخدم المؤلف هذه الأصوات استخداماً صوتياً بحثاً بمعنى أنه ليس هناك حوار أو كلمات بالمعنى المفهوم . فكل وحدة على المسرح تصدر أصواتاً لا معنى لها ، والاختلاف الوحيد يكمن فى نوعية وكثافة الصوت ، وفى استخدام كل وحدة لحرف متحرك معين يتكرر .
فبينما يستخدم الأسود مثلاً حرف الواو فى كلمات مثل « دو ، بلوم ، دوم ، دون ، كوم ، يوم » ، نجد الأبيض يستخدم الياء فى كلمات مثل : زين ، تلى ، فين ، ولين ، وهكذا ، بحيث تكون المسرحية مجموعة متداخلة من الأصوات والأشكال بدون كلمة واحدة لها معنى .

ويستخدم المؤلف للإشارة إلى الحوار هنا عبارة « الكلمات المتحررة » - أى المتحررة من المعنى .

ورغم وجود نوع مما يمكن اعتباره حواراً مفهوماً فى مسرحية
فيليا المسماة الشهوانية الآلية ، إلا أن هذا الحوار لا يسجى على
لسان أشخاص وإنما على لسان أشكال هندسية .

فخشب المسرح تتكون من خمس مستويات معدنية تتدرج
الوانها من الأسود إلى الرمادى إلى الأبيض فى الخلفية ، ويتوسط
المسرح شكل حلزوني أحمر يمثل « الروح » ويصل إلى أعلى -
المسرح ، وعلى اليمين لجل شكلاً تكعيبياً يمثل « المادة » ، وعلى
اليسار نجد أشكالاً هندسية متنوعة الألوان تكون فى مجموعها
شكل آلة وتمثل « الفعل » أو « الحركة » . ويصاحب كل شكل من
تلك الأشكال إضاءة معينة : فللشكل الحلزوني ضوء أحمر يتحرك
فى شكل ملتو إلى أعلى ، وللمكعب ضوء أبيض يتشر فى دوائر
متوالية ، وللآلة ضوء أصفر يأتى فى اهتزازات منتظمة بحيث
يوحى بحركة تروس الآلة . وبينما تقتصر حركة الأشكال الهندسية
على الفترات التى يتكلم فيها كل منهم ، نجد أن حركة المستويات
المعدنية واهتزازاتها مستمرة طوال العرض . ويفسر الكاتب هذه
الحركة بأنها تعبر عن تطور البيئة المستمر .

وعندما يرفع الستار يستخدم المؤلف ثلاث مراوح لإرسال تيار
من الهواء البارد من ثلاث جهات فى صالة العرض ، ويصاحب
ذلك صوت معدنى متنافر خافت جداً .

وكما تتميز الشخصيات التشكيلية - إذا جار هذا التعبير -
بأصواء متميزة .. نجدها أيضاً تتميز بأصوات متنوعة . فللهززون

صوت حاد واضح مذكّر ، والمكعب له صوت عذب مؤنث ،
بينما تنطق الآلة بصوت رتيب غير منغم ، لا شخصية محددة
له . وتتكون المسرحية ، من ثلاث مقاطع من الحوار ، لكل شكل
هندسى مقطع ، وتنتهى بأصوات مختلطة لا معنى لها ، بينما
يتحرك كل شكل فى إطاره المحدد فى البداية .. وتتحرك
المستويات المسرحية ويملأ المسرح تيار من الهواء الساخن بدلاً من
الهواء البارد ، أما فقرات الحوار فهى كالتى :

« الحلزوني (فى صوت رجل) : استحوذ الاهتمام بالتوسع
الأكلى على الرجل واستخدمت الحاجة روح الحسية فى تكوين بيئة
غنية ، وتشبه رغبة التعويض الحارة عند الإنسان فى ضراوتها
الذكور الذين لمجحروا فى إلغاء الأنا المسفلته على طريق المستقبل ،
أصبح كل شئ هندسى وواضح ولا يمكن الاستغناء عنه . بالروعة
الجنس المصطنع الذى أحل السرعة مكان الجمال .

المكعب (فى صوت امرأة) : تستعشش المادة العذراء التى لم
يتم تكوينها بعد إلى الحب . تصيبنى نوبات من الرغبة الشديدة فى
أن أستسلم لذراعى الروح العنيفتين - تلك الروح التى تعطينى قوة
وحركة وخفة .

الآلة : الهدف هو الحركة .. الفعل .. الإنتاج .. التمدليل
.. التفوق على الذات . يشرب العالم أكسجين الآلات ولا تشبع
رغبته ويغنى بصوت أقوى » .

ويصاحب صوت الآلة كلمات .. فرم تا ، فرم تا .. تاتا ،
بينما تصاحب صوت الحزون كلمات .. تى تا تم .. تى تا تم .
أما مسرحية الأيدي فتعتمد أساساً على الحركة ، فأبطال
المسرحية مجموعة متنوعة من الأيدي : أيدي رجل ، وامرأة ،
وطفل ، وعامل ، وأيدي خشنة ، وأخرى ناعمة . وتقوم هذه
الأيدي بحركات مختلفة من خلف ستار مشدود بطول مقدمة
المسرح بحيث لا يظهر سواها ، وتقوم بحركات تعبيرية مختلفة
تمثل حالات نفسية متعددة مثل العنف ، والدعاء ، والحنين ،
والحزن الشديد ، والطفولة ، والمداعبة ، وتنتهى بكفى رجل
يقومان بحركات تدل على الاستهزاء والسخرية الشديدة من
المتفرجين وتدل الستار .

وكان الكتاب المستقبلون يحرصون فى مسرحياتهم على مبدأ
التلازم الزمنى لأحداث مختلفة ومؤثرات مسرحية متعددة ، وكذلك
على مبدأ تعدد الوسائل والمؤثرات المسرحية مما أدى إلى إدخال
عناصر جديدة إلى المسرح مثل كشافات الإضاءة ، ومؤثرات حسية
أخرى مثل المراوح والمحركات وخلافه . وكما رفض المستقبلون
فى عروضهم العلاقة التقليدية بين المتفرج والعرض المسرحى بحيث
حرصوا على تكسير الحائط الرابع الوهمى ، فوجد فى بعض
المسرحيات صعوبة شديدة فى تمييز الممثلين من الجمهور ، كما
حدث فى مسرحية راديو صوكيا التى كتبها كانيوويللو و
بترولينى والتى مثلت وسط المتفرجين وليس على خشبة المسرح

عام ١٩١٦ . وفى مسرحية أخرى لكاتيوويللو بعنوان الضوء يصعب جدا التفرقة بين الممثلين والمتفرجين ، ويتم استفزاز الجمهور لإخراج وتمثيل العرض بأنفسهم .

وتتجلى رغبة المستقبلين فى تكسير الحدود المعروفة والتقليدية للعرض المسرحى فى أوضح صورة فى فكرة انشاء «مسرح الهواء» . ابتدع هذه الفكرة طيار إيطالى يدعى فيديلى أراوى . وقد قام أراوى فعلاً بتقديم عروض هوائية فوق «بوستو أرسيتزيو» فى ربيع عام ١٩١٨ ، وأصدر فى العام التالى لذلك - فى ١٤ إبريل فى مدينة ميلان - إعلناً بإنشاء ما أسماه «مسرح الهواء المستقبلى» . وعاونهُ فى ذلك مؤلف موسيقى طليعى يدعى لويجى روسولو ، وكان دور روسولو ينحصر فى محاولة التحكم فى الأصوات التى تصدرها محركات الطائرات بحيث تصبح الطائرة آلة موسيقية متحركة أثناء طيرانها .

والدراما الهوائية المستقبلية كما تخيلها أراوى مسرحها السماء ، وشخصياتها الطائرات التى يمكن التحكم فى أصواتها وحركاتها بحيث تقدم عرضاً درامياً كاملاً من حوار ورقص وتمثيل صامت ومؤثرات سمعية وبصرية . وقد قام أراوى فى إعلان إنشاء مسرحه الهوائى بتصنيف أنواع الطائرات وتحديد الأنواع التى تقوم بدور المرأة وتلك التى يمكن أن توحى بالرجولة .

كما قام بتصنيف الحركات وإيحاءاتها المختلفة : فمثلاً الحركة الصاعدة توحى بالأمل والطموح ، والحركة الدائرية السريعة توحى بالضيق ، والحركة الهابطة السريعة كسقوط أوراق الخريف توحى

بالحنين والحزن .. الخ . كما اقترح أوزارى استخدام الدخان الملون والروائح المعطرة والأوراق الملونة والصواريخ والعرائس والبالونات المتعددة الأشكال فى مثل هذه العروض . هذا إلى جانب استخدام أصوات الطائرات المعدلة بحيث تكون مُنمّعة ومعبرة .

واقترح أوزارى أن يقوم بكتابة نصوص العروض الهوائية - أو ، كما أسماها القصائد الهوائية - أساطين الحركة المستقبلية مثل كورا و ستيمللى و مارينيتى وغيرهم .

نستطيع أذن أن نقول أن الكتاب المستقبلين كانوا يهدفون إلى تكسير قواعد المسرح التقليدية التى كانت فى نظرهم تمثل ريف المنطق والأفكار والتقاليد المتوارثة ، وفى محاولتهم لإيجاد تقاليد مسرحية جديدة حاولوا إنشاء ما أسموه بتجربة مسرحية تركيبية متكاملة ، تتميز بالديناميكية ، وعنصر التلارم الزمنى ، والتداخل بين الأحداث والمشاعر والتجارب ، وحاولوا استغلال جميع إمكانيات المسرح الحسية ، والاستغناء عن الشخصية واللغة والحدث بالمعنى التقليدى فى الدراما .

واعتبر المستقبلون أعمالهم وحدات شعورية منفصلة تماما عن الواقع والمنطق التقليدى ، وتتمتع بقوانينها الخاصة ومنطقها الخاص ، الذى يختلف تماما عن - بل ويهدف إلى تكسير قواعد التفكير المنطقى المعتاد . وكانت مادتهم المفضلة هى النفس البشرية بحالاتها الوجدانية المتعددة ، وقواها الخفية ، وجنونها ، ونحوا إلى التجريد والتجسيد المسرحى فى تصوير كل ذلك .

الدادية

فى ابريل عام ١٩١٦ ، فى مقهى صغير بمدينة زيورخ ، التقى ثلاثة اصدقاء : شاعر المانى يدعى تريستان تزاوا ، ورسام المانى يدعى هانز آرپ ، وشاعر مجرى اسمه ريتشارد هولستنيك .

تطرق الحديث بين الاصدقاء الثلاثة إلى طبيعة الفن ، واحتدمت المناقشة ، والتقى الفنانون الثلاثة فى إحساسهم بالسخط الشديد على الخلط والقصور الذى ساد مفاهيم طبيعة الفن فى ذلك الوقت . ووجد الثلاثة أن الحل الأمثل هو تكوين حركة فنية جديدة يجلدون فيها متنفساً لأرائهم وتصوراتهم بالنسبة للفن وطبيعته ودوره . وواجهتهم مشكلة البحث عن اسم لهذه الحركة فما كان منهم إلا أن أسرعوا باحضار دائرة المعارف واعتنقوا أول كلمة صادفتهم وكانت كلمة (دادا) وتعنى بالفرنسية « حصان خشبي » وبالروسية « نعم .. نعم » .

وشهدت مدينة زيورخ فى نفس العام أول عرض مسرحى لحركة الدادية . وفى ذلك العرض التاريخى حدث التالى :

« وقف الفنانون الثلاثة على المسرح وأخذوا يحدثون ضجيجاً مفرغاً مستخدمين مفاتيح معدنية وصناديق خشبية . واستمروا فى ذلك حتى ثارت ثائرة المتفرجين . بعد ذلك شرع صوت فى إلقاء بعض قصائد آرپ ، وكان الصوت يأتى من تحت قبة بالغة الضخامة على شكل قمع سكر . بينما أخذ هولستنيك ينشد

قصائده فى صوت أقرب إلى الصراخ ما يفتأ يعلو ويعلو تصاحبه
فى إيقاع منتظم دقات تزاروا على طبلة كبيرة . تلى ذلك رقصة قام
بها هولسنيك و تزارا قلدوا فيها حركات وأصوات صغار الدببة ،
ثم ارتديا جوالين وقبعتين طويلتين ومشيا يتبعثران بين المتفرجين» .

(من كتاب روح الداداية فى الرسم للكاتب جورج هوجنيه

- ١٩٣٤) .

والداداية كما يتضح من ذلك العرض الغريب حركة تهدف إلى
تخميم القواعد المعروفة للفن ، بل وللعقل والتفكير أيضاً . فهى
أساساً حركة هدم تقوم على اعتناق مبدأ العلمية ، وإنكار جميع
القيم والمفاهيم والأشكال الفنية والانتظمة ، سواء المتوارث منها أو
المعاصر . وربما كان هذا هو السبب الأساسى الذى أدى إلى قصور
واضمحلال تلك الحركة الفنية ، وعجزها عن إنتاج أعمال مسرحية
لها صفة الاستمرارية ، إذ أن الداديين قد ركزوا كل جهودهم فى
الهدم دون محاولة لإيجاد مفاهيم وقيم فنية أو أخلاقية أو اجتماعية
جديدة لتحل محل القيم والمفاهيم المرفوضة ، حتى أننا نجد أنه
عندما حاول بعض اتباع الداداية الاتجاه بالحركة نحو الإيجابية -
بمعنى إيجاد مفاهيم جديدة تهدف إلى بناء أشكال فنية جديدة - لم
يجدوا مفرًا من نبذ الحركة كلية وتأسيس حركة جديدة على أيدي
أنذريه برتوتون وهى الحركة السريالية ، أى أن الداداية نشأت
كحركة عقيمة لا تحمل فى طياتها بذور التجديد والتطور .

وتتجلى النزعة العدمية الهدامة للدادية بوضوح فى الإعلان
الشهير بانشاء الحركة الدادية الذى صدر عام ١٩١٨ وفيه يقول
تريستان تزارا :

الدادية : هى كل نتاج للسخط من شأنه أن يدمر فكرة
الأسرة .

الدادية : هى كل احتجاج بالقبضات يوجه الإنسان فيه كل
كيانه نحو التدمير والتخريب .

الدادية : هى التعرف على واعتناق جميع الوسائل
والأساليب التى يرفضها ذلك المجتمع المخزى الذى يؤمن بالحلول
الوسط واللياقة فى التصرفات .

الدادية : هى إلغاء المنطق باعتباره النغمة العقيمة التى يرقص
عليها من يفترضون إلى ملكة الإبداع .

الدادية : هى عدم التورع عن استخدام كل شئ وجميع
الوسائل والمشاعر والرؤى والمبهمات فى الحرب لإرساء قواعدها .

الدادية : هى إلغاء الذاكرة .

الدادية : هى إلغاء علم الآثار والتاريخ القديم .

الدادية : هى إلغاء فكرة المستقبل .

الدادية : هى الإيمان المطلق التام بكل إله تصفتق عنه القريحة
بصورة تلقائية .

ونجحت كلمات **تريستان تزارا** النارية في اجتذاب اهتمام المثقفين في ذلك الوقت حيث صادفت مبادئها العدمية الهدامة هوى في نفوس الكثيرين منهم ، خاصة أولئك الذين اشتركوا في « المذبحة المسماة بالحرب العالمية الأولى » والتي كان لها أكبر الأثر في زلزلة إيمانهم بالعقائد والقيم والمبادئ والنظم التي كانوا يؤمنون بها من قبل .

ومن أمثال هؤلاء المثقفين **أندريه بريتون** الذي قام فور عودته من الحرب بإنشاء مجلة أسماها « **ليتراتور** » (الأدب) بمعاونة **لوى أواجون** و **فيليب سوبول** . وكان **ليريتون** الفضل في إضفاء قدر من الجدية على الحركة الدادية عندما اقترح على زملائه أن ينضم **تزارا** إلى هيئة تحرير المجلة .

وأدى ذلك إلى ازدهار الحركة الدادية ، ونشط أعضاؤها في إصدار الإعلان تلو الإعلان لإشهار مبادئها ، وفي إقامة المعارض الفنية وتقديم العروض المسرحية ، كما حدث في معرض (للكولاج) إقامة **ماكس إرنست** في أحد الحوانيت حيث أقام في القبو مسرحاً صغيراً . وحين أطفئت الأنوار ترامت إلى أسماع الرواد أنات مخيفة من خلف باب خفى ، بينما اختفى أحد الداديين خلف أحد الدواليب وأخذ يقلب المتفرجين بأقذع السباب . في تلك الأثناء كان الداديون - الذين كانوا يقدمون عروضهم بأنفسهم دون اللجوء إلى ممثلين محترفين - يسيرون بين المتفرجين متحللين من ربطات العنق ومرتدين قفازات بيضاء . كان **أندريه بريتون**

يمضغ أعوادا من الشقاب ، أما ربييمون فيسان فكان يصرخ قائلا بأن السماء تمطر على إحدى الجماجم ، وكان أواجون يموء كالقطعة ، بينما انشغل صويول مع تزارا بلعب «الاستغماية» بين المتفرجين . أما بينجامين بييه وشارشون فكانا يتصافحان بصورة آلية منتظمة مرة كل دقيقتين . وعلى عتبة الباب وقف جاك ويجو يعد بصوت عال العربات المارة بالشارع واللاكن على صدور المتفرجات

لقد ركز الداديون كل جهودهم على السخرية من كل الأحداث مهما بلغت جسامتها ، وفى الهجوم على جميع معتقدات الطبقة البرجوازية ، وعلى إحداث الشغب والفضائح فى كل مكان . ولم ينبج من هجومهم وتسفيههم أى شئ حتى ذواتهم ، فمثلا ، بالرغم من أن تزارا كان أساساً شاعراً نجهده فى أحد الصالونات الأدبية التى دعى إليها يتمادى فى تسفيه فكرة إلقاء الشعر فيمسك بإحدى المقالات فى الصحيفة اليومية ويقرأها كما لو كانت شعراً يصاحبه فى ذلك إيقاع من الأجراس والشخايل ، ويستمر فى ذلك حتى يثور الحاضرون من قسوة الضجيج . أما لوحات الرسامين منهم فكثيراً ما كانت تعلوها جمل وعبارات فاضحة . وحتى الدعوة لمبادئهم نفسها تعرضت للسخرية والتسفيه من جانبهم إذ كثيراً ما كانوا يجمعون الناس ليقرأوا عليهم إعلان مبادئهم ويقومون أثناء ذلك بقذف المستمعين بالبيض الفاسد والعملات المعدنية .

واستمر الجنون ، ذلك الجنون الذى وصفه هانز آرپ بأنه
نتاج جنون العصر - جنون يحاول بوسائله الاستفزازية القاسية
التعبير عن الغضب الجامح والحزن المرير لما أصاب البشرية من
معاناة وإذلال ، جنون يهدف إلى تغيير جلدى فى كل شئ . وبلغ
الجنون ذروته عندما رسم هارسيل دوشامب لوحة المونا ليزا
وأضاف لها شارباً ، وانشغل شفايتزر بجمع القمامة بفرض
استخدامها فى الرسم والنحت ، واتبع هانز ريشتر عادة الرسم
ليلاً حتى لا يتمكن من تمييز الألوان التى يستخدمها .

يبد أن الجنون استنفد طاقاته . وبدأ بعض الداديين يشعرون
بالملل من تلك المحاولات المستمرة العقيمة لاستثارة واستفزاز
المجتمع ويحسون بالاحباط لافتقار الحركة إلى أى قيم إيجابية فكرية
أو مسرحية . وكان بريتون من أوائل الداديين الذين قرروا
الانفصال عن الحركة . وكان عقابه على ذلك « علقه ساخنة »
تلقها أثناء تظاهره ضد أحد عروض تزارا فى يوليو عام ١٩٢٣ .
بعد ذلك أعلن بريتون انفصاله رسمياً عن الحركة الدادية بأن أصدر
مشوراً بعنوان « فلتترك كل شئ » دعا فيه الفنانين إلى نبذ الدادية
، وتلا ذلك بخطوة إيجابية وهى تأسيس حركة جديدة أسمها (
السريالية) تمجيدا لجيوم أبوليتير الذى كان أول من ابتدع لفظ
السريالية فى مجال الفنون عندما وصف مسرحيته **أثداء** تيريسياس
، والتى عرضت عام ١٩١٧ ، بأنها دراما سريالية . وكان
أبوليتير قد توفى فى عام ١٩١٨ .

وإذا استعرضنا إنجازات الحركة الدادية منذ نشأتها عام ١٩١٦ ، وحتى بداية اضمحلالها عامى ١٩٢٢ - ١٩٢٣ ، نجد أنها قد قدمت فى مجال الفن التشكيلى بعض الأعمال الفنية العظيمة ، ولكنها فشلت فى مجال المسرح والدراما ، ولم يبق لها سوى قيمة تاريخية ، وربما كان إنجازها الكبير هو الهدم . فقد ساهمت مع بعض الحركات الفنية المواكبة لها فى كسر الجمود الذى أصاب الأشكال المسرحية ، وفى إرساء روح التجريب والاستكشاف . وما يستحق الذكر أيضا أن الداديين قد استحدثوا بعض العناصر المسرحية التى استمرت بعد اضمحلال الحركة ولعبت دورها فى المسرح المعاصر : ومن هذه العناصر استخدام الرموز الشاذة المضحكة ، وإدخال لغة العبث إلى المسرح ، وتمعية البلاغة الأدبية الكاذبة ، اللا درامية ، وكسر الحواجز بين الكاتب والممثل والمتفرج ، وإدخال الحوار الكونترسا بنطى إلى المسرح - بمعنى قيام عدة أشخاص على المسرح بإلقاء مونولوجات أو إصدار أصوات مختلفة فى وقت واحد بحيث تكون النتيجة تركيبة شعورية موحدة ، وهو تكنيك مستعار من الموسيقى أصلاً .

وربما كان فشل الدادية فى الخلق الإيجابى ، أو تقديم رؤية مسرحية متكاملة ، وانغلاقها فى مدار العدمية أمراً محتوماً لميلته طبيعة العصر ، أو الفترة الزمنية المحددة التى نشأت فيها ، وهى سنوات الحرب العالمية الأولى .

السريالية

تدين الحركة السريالية باسمها للكاتب الفرنسى جيوم أبولينير . كان أبولينير أول من استخدم هذا اللفظ فى وصف عمل مسرحى : كان هذا العمل عرضاً درامياً موسيقياً راقصاً كتبه جان كوكتو وأخرجه دياجليف وصمم ملابسه ومناظره الفنان الشهير بابلو بيكاسو ووضع موسيقاه المؤلف المعروف ساتى وصمم رقصاته ماسين وعرض فى باريس عام ١٩١٧ بعنوان الاستعراض

وفى شهر يونيو من نفس العام قدم مسرح « تياتر موبيل » مسرحية أئداء تيرميسياس ، وكان أبولينير قد بدأ كتابتها عام ١٩٠٣ تحت تأثير سلسلة المسرحيات التى كتبها ألفريد جارى فى أعوام ١٨٩٦ و ١٨٩٧ و ١٨٩٨ حول شخصية وهمة تدعى الملك أويو وأثارت ضجة كبيرة فى الأوساط المسرحية الباريسية آنذاك بلحقتها وغرابتها .

وقد أرفق أبولينير بمسرحية أئداء تيرميسياس عندما أتمها عام ١٩١٧ مقدمة وصف فيها المسرحية بأنها « دراما سريالية » .

وفى البرولوج الذى يسبق رفع الستار يقول أبولينير إن مسرحيته تهدف إلى « بعث روح جديدة فى المسرح - روح من المرح والترف - بدلا من روح التشاؤم التى سيطرت عليه قرابة قرن كامل والتى ملها الجمهور » . ويضيف أنه كان يتمنى لو عرضت

مسرحيته هذه « على مسرح دائرى به خشبه مسرح متوسط المتفرجين وأخرى تحيط بهم فى شكل دائرى حتى يشئ توزيع ومزج كل عناصر العرض - من أصوات وحركات واللوان وصرخات وموسيقى ورقصات وشعر وأكروبات وكورس ولوحات وديكورات مركبة - مزجاً سليماً قد يتنافى مع الواقع المألوف ، ولكنه يتفق ومتطلبات هذا النوع الجديد من الفن الذى نقدمه » .

وعندما ترتفع الستار عن المشهد الاول من هذا العرض نرى متظراً يمثل أحد الأسواق فى وثزار ، وفى خلفية المسرح يجلس أحد الممثلين (الزوج) مرتدياً الملابس القومية لاهل وثزار وتحيط به مجموعة من الآلات الموسيقية التى تُستخدم أثناء العرض لمصاحبة الممثلين ، وفى مقدمة المسرح تقف تيريزا (الزوجة) ترتدى ثياب ربة منزل عادية وتحمل فى يدها رموز مهنتها مثل بعض أوعية الطهى ومكنسة .

يشترك الزوجان فى نقاش حاد نعلم منه أن تيريزا قد ملت وضعها كزوجة تقوم بأعمال المنزل ، وتطيع زوجها ، وتنجب الأطفال ، وأنها تريد أن تهجر كل هذا لتصبح جندياً أو ربما عضواً بالبرلمان أو وزيراً . وتقرر تيريزا أنها لن تنجب بعد الآن . وفى اللحظة التى تنفزه فيها بهذه العبارة تنبت لها فجأة لحية وينفج ثوبها لتظهر منه بالونتان ضخمتان مكان ثدييها فتسحبهما من الثوب وتلقى بهما إلى المتفرجين ، وتعلن أنها قد أصبحت منذ تلك اللحظة رجلاً وأن اسمها قد أصبح تيريسياس . ولا تكتفى تيريزا

بذلك بل ترغم زوجها على أن يستبدل ملابسه بملابسها ، وترفض أن تنصت إليه عندما يحدثها عن أهمية الإنجاب . وفى النهاية يقرر الزوج أن يتولى هو مهمة الحمل والولادة مادامت هى ترفضها . وهنا يتدخل الكورس بينهما بالغناء وينتهى هذا المشهد .

وفى المشهد الثانى نرى الزوج جالساً فى السوق وحوله أطفاله يرضعهم ، ونعلم أنه قد تمكن فى ثمانية أيام من إنجاب ما يربو على أربعة آلاف طفل (٤٠٥١) وأن المجاعة تهدد البلاد بسبب نشاطه هذا . ثم يتقدم شرطى إليه ليقبض عليه ويضع حداً لهذا الموقف الخطير - وهذا الشرطى مصاب بالفقم . وهنا تتدخل عرافة بينهما وتمتدح خصوبة الزوج ونكتشف فى النهاية أن هذه العرافة ما هى إلا تيريزا نفسها وقد عادت نادمة على تمرداها . وبسرعة يتحول موقف الشرطى ، ويعد الزوجين أنه هو الآخر سوف ينجب العديد من الأطفال ثم يهبط الستار !

والطريف أنه عندما هاجم السقّاد العرض لغرابته قام أبولينير بكتابة مقدمة جديدة للمسرحية إدعى فيها أن مسرحيته تهدف إلى الدعوة لرفع معدل الإنجاب لأن « رخاء الأمة يتوقف على عدد أطفالها ! » واعتبر البعض هذا الرد نكته خبيثة من جانب أبولينير . ومهما يكن من أمر مضمون المسرحية فقد كانت أئداء تيريزياس من حيث الشكل أول مسرحية سيربالية . ولم يُقدّر لأبولينير أن يقوم بتجارب أخرى فى هذا الشكل المسرحى الجديد إذ أنه توفى فى العام التالى ١٩١٨ .

ورغم ريادته فى هذا المجال فإن السريالية لم يُقدّر لها أن
تنتشر وتزدهر كمحركة فنية على يدى أبوليشير . ولكن كان الفضل
فى ذلك لكاتب مسرحى آخر هو ألفريد برهتون الذى بدأ بمناصرة
الدادية وانتهى بالثورة عليها .

فى عام ١٩٢٢ بدأت شعلة الدادية تخبو سريعا . وكان أحد
الاسباب الرئيسية لهذا هو أن برهتون نفسه - الذى كان له الفضل
فى اردهارها - قد بدأ يفتيق بها لعقمها الفكرى ، وفشلها فى أن
تتسرفنا ذا قيمة ، ولتركيزها المستمر العقيم على التشطيم
والعمدية ، والتسامها أساليب الهجوم والعنف والإثارة الرخيصة
دونما هدف معين .

وما أن حلت السنة التالية إلا وكان برهتون قد انفصل نهائيا
عن قزوارا - الدادى الأكبر - بعد معركة عنيفة بالأيدي والقبضات
(تليق حقًا بأسلوب الداديين) . وإثر تلك المعركة الحامية أعلن
برهتون انفصاله رسميًا عن الحركة الدادية فى مقال شهير بعنوان «
أتركوا كل شئ » . ثم قام بتكوين فريق جديد أسماه « بالسرياليين
» تكريما للذكرى أبوليشير .

وقد كان للعالم النفسى الشهير سيجموند فرويد - خاصة
نظرياته المتعلقة بالأحلام واللاشعور - أكبر الأثر فى انصراف
برهتون عن الدادية وتحوله إلى السريالية . كان برهتون قد بدأ
حياته بدراسة الطب ، ولذلك فقد كان من الطبيعى أن يتابع

باهتمام اكتشافات ونظريات فرويد فى عالم الطب النفسى ، وفعلاً قام بملنة مراسلات مع ذلك العالم النفسى الشهير أعقبها بزيارة إليه فى مدينة فيينا عام ١٩٢١ حيث تم اللقاء بينهما .

وقد كان لهذا اللقاء أكبر الأثر فى نفس فرويد إذ أدرك - كما أدرك كثير من معاصريه مثل أنطويه جيد و د. هـ. لورنس وغيرهم - أن نظريات فرويد عن الأحلام واللاشعور تعطيه رؤية أكثر ثراءً وجدة . ورأى فرويد أن اعتناق نظرة فرويد للنفس البشرية وجوانبها الخفية كفىل يأننتاج تجارب فنية خلقة - ثرية وثورية فى نفس الوقت - إذ أن الرؤية الجسدية للإنسان التى حطمت النظرة التقليدية المنطقية المحددة سوف تستدعى بالضرورة قوالب فنية جديدة لبلورتها .

وتخص إيمان فرويد الجديد عن « إعلان إنشاء ومبادئ الحركة السريالية » الذى نشره عام ١٩٢٤ والذى عرض فيه مبادئ السريالية كروية فى الحياة وفى الفن .

يقول فرويد فى إعلانته الشهير أن السريالية هى : « الحركة اللاتية للنفس بصورة نقية خالصة » .

ويقول :

« إن التعبير عن هذه الحياة النفسية المستقلة عن أى شئ خارجها - سواء جاء هذا التعبير حديثاً أو كتابة - سوف يكشف لنا الوظيفة الحقيقية للملكة الفكر » .

ويقصد برهوتون بالفكر هنا شيئاً مختلفاً تماماً عن التفكير
المقلاتي المنطقي الموجّه - فالفكر - كما يراه - هو « حركة الذهن
الحر بعيداً عن قيود العقل والمنطق والقيم الجمالية والأخلاقية
المتوارثة » .

ويعضى برهوتون ليقول : إن السريالية « تركز على الإيمان
. بأن الاحلام اقوى من أى شئ آخر ويأن بعض أنماط التداعى
الذهنى التى لم يعرها أحد اهتماماً من قبل قادرة على أن تكشف
لنا حقائق أبعد عمقاً من تلك الحقائق التى نصل إليها عن طريق
العقل والمنطق » (« إعلان السريالية » كما نشر فى كتاب السريالية
تأليف باتريك وللمبرج ، نيويورك - ١٩٦٥) .

لهذا تدعو السريالية إلى إطلاق العنان للفكر والذهن تماماً ،
وعدم تقييده بقواعد وغايات معينة ، وترى أن ذلك كفيل بتخليص
الذهن من جميع الأنماط الآلية المفروضة عليه وإعادة الحركة الذاتية
الحرّة إلى النفس .

وانضم إلى برهوتون فى حركته الجديدة كل من بول الوار
ولوى أراجون واتتورين أرتو وأندريه ماسون وصيره ويكاييا .

وحاول هؤلاء جميعاً أن يجدوا أشكالاً ووسائل فنية جديدة
للتعبير عن اللاوعى وتوصلوا - بصورة واعية تماماً - إلى نظرية
جديدة فى الجمال تجمع بين رومانسية القرن التاسع عشر كما نجدّها
فى رامبو ومالارميه وبين الطبيعة العلمية التى سادت القرن

العشرين . وامتد هذا التيار فشمل التصوير والنحت ثم الشعر
والنثر ثم المسرح والسينما .

كان برهتون يحلم بنوع من الادب يعكس حياة النفس في
الاحلام والغيبوية والنوم . ولتحقيق هذا النوع من الادب ابتدع
«تكنيكًا» أو تدريبًا جديدًا أسماه «أوتوماتيزم» - «الحركة الذاتية» .
كان هذا التكنيك يهدف إلى محاولة اقتناص وفهم المعاني والصور
التي تتداعى في الذهن بصورة عفوية مشتهة ، وكانت وسيلته هي
إسلاء الافكار والكلمات والصور التي ترد إلى الذهن دون أى
تدخل من العقل الواعى ، ودون إدخال أى تعديل عليها - أى
توخى التلقائية التامة في التعبير . وكان برهتون لا يرى فنى هذا
التكنيك وسيلة لاستحضار الخيال اللاواعى للفنان فقط إنما أيضًا
وسيلة لإخصاب وتغيير هذا الخيال .

وعلى هذا كان برهتون ينصح الكتاب والشعراء بالكتابة
السريعة « الغريزية » ، وبالتسجيل المستمر لجميع ردود الافعال التي
يمرون بها ، وبالمزوف تمامًا عن محاولة الكتابة بصورة واعية ، إذ أن
الصدفة وحدها - كما يقول - خليفة بإحداث « تدفق اللاوعى »
الذى كان يعتبره المادة الوحيدة للفن :

« دع أحداً يحضر لك أدوات الكتابة . واجلس فى مكان
مريح يتيح لك الاسترخاء التام بحيث يستطيع الذهن أن يركز على
نفسه دون أى تدخل من الوعى والعالم الخارجى . ضع نفسك فى
حالة تامة من السلبية واشحذ أجهزة الاستقبال فيك . ثم أبداً

الكتابة - سريعاً ودون تردد ، ودون أى فكرة أو موضوع مسبق .
لا تحاول أن تتذكر أو تعيد قراءة الكلمة أو الجملة السابقة ...
ستمسحيك اليك الجملة بنفسها » .

(تاريخ السريالية : تأليف موريس تادو - ترجمة ريتشارد
هوارد - نيويورك ١٩٦٧) .

ولجأ كثير من السرياليين إلى التنويم المغناطيسى وإلى تناول
العقائير التى تجلب حالات الهلزيان والضيوبة حتى يحققوا الهروب
الكامل من سلطان العقل الواسى الذى لا يمكن للفنان فى ظله
الوصول إلى تلك المنطقة الغامضة من النفس البشرية - منطقة
تلاقى وتوحد الأضداد - الجمال والرعب ، الجنس والسادية ،
الحياة والموت . الماضى والمستقبل ، الانتشاء والإحباط ، الواقع
والخيال ، الحلم واليقظة - تلك المنطقة التى اعتقد السرياليون أنها
تخوى الحقيقة الخالصة للنفس البشرية ، والتى وصفها يريوتون فى «
إعلانه » التالى عام ١٩٢٩ بأنها « تخوى السر الغامض والحقيقة
المطلقة للنفس البشرية » .

وكان من الطيسى أن يتبع يريوتون دعوته إلى توسيع مدارك
النفس والوعى ، وتحرير الذهن من سلطان العقلانية والمنطق
والأفكار الموروثة ، بالدعوة إلى تحرير كل شئ ، فأعلن ثورته على
المجتمع الذى قرن فيها كلمة السريالية بكلمة الثورة فى ٢٧ يناير
عام ١٩٢٥ ، والتى وصف فيها السرياليين بأنهم « أخصائيون فى
الثورة » - خاصة على الطبقة البرجوازية .

وكتب أراجون يقول : « أيها العالم الغربى ! أنت محكوم عليك بالموت . وليستجب الشرق - عدوك المحيق - إلى صوتنا . سوف نبذر بذور الفوضى فى كل مكان » . وكتب إلوار « ليس هناك ثورة كاملة ، هناك فقط ثورة دائمة . ليس هناك نظام ثورى ، هناك فقط الفوضى والجنون » .

واتبع السرياليون فى ثورتهم على المجتمع نفس أساليب الداديين من مظاهرات وأفعال تنافى العرف .

ورغم عدم جدوى الجانب الثورى للحركة السريالية نجد أنها كحركة فنية قد استمرت رغم جميع الاضطرابات السياسية والاقتصادية التى مرت بها أوروبا حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، فنجد السرياليين يقيمون معارض لأعمالهم فى نيويورك عام ١٩٤٢ وفى باريس عام ١٩٤٧ .

وإذا استعرضنا إنجازات الحركة السريالية فى الفنون المختلفة نجد أن حصادها فى الإنتاج المسرحى كان ضئيلاً إذا قورن بالفن العظيم الذى أثمرته فى مجال التصوير والشعر . وربما يرجع ذلك - كما يقول الناقد الشهير هاوتن إسلن - إلى أن فن الكتابة المسرحية يتطلب قديراً من الوعى أكثر من الفنون الأخرى بحيث يصعب على الكاتب المسرحى أن يكتب عملاً يعتمد تماماً على « تكتيك الحركة التلقائية الذاتية الذى ابتدعه يريغتون » (مسرح العبث - لندن ١٩٦٢) .

وكانت مسرحية الدولاب ذو المرأة ... ذات مساء جميل
ومسرحية أسفل الحائط التي نشرهما لوى أراجون معاً عام ١٩٢٤
من طلائع المسرح السريالي . والمسرحيتان لا يمكن اعتبارهما
أعمالاً فنية عظيمة بأية حال . فالأولى مجرد «اسكتش» تمتع يقوم
على فكرة تقليدية تكسر من تقليديتها جدة العرض وغرابته : فعند
رفع الستار نرى خليطاً غريباً من الشخصيات على المسرح : نرى
جندياً يلتقى بامرأة عارية تماماً . ثم يظهر رئيس الجمهورية في
صحبة جنرال زنجي . ثم تتقدم من رئيس الجمهورية توأمتان
ملتصقتان وتتوسلان إليه أن يسمح لهما بالزواج دون أن ترتبط
واحدة منهما بالأخرى ! ثم يعبر المسرح رجل يركب دراجة بثلاث
عجلات وله أنف بالغ الطول للدرجة أنه يضطر إلى رفع رأسه عاليًا
كلما أراد الكلام . ثم يتقدم قيودور فرانكل - وكان من أعضاء
الحركة السريالية - إلى الجمهور ليقدم لهم شخصية الجنية الطيبة .

وبعد تلك المقدمة أو « البرولوج » تبدأ المسرحية بمشهد
تقليدى وهو عودة الزوج المتعب من العمل إلى بيته ليجد زوجته
في حالة من الاضطراب الشديد مما يثير شكوكه . فالزوجة تنظر
بتوتر شديد إلى دولاب في جانب من المسرح وترجو زوجها ألا
يقرب منه أو يفتحه . ويستمر المشهد في التصاعد حتى يصبح
الجو مشحوناً تماماً بالتوتر والغيرة والإثارة الجنسية . ثم يخفى
الزوجان في الحجرة المجاورة وأخيراً ، وبعد فترة من الصمت
الرهيب ، يظهر الزوج وملابسه غير مهنمة ، ثم يتجه إلى

الدولاب ويفتحه فإذا بموكب عجيب يخرج منه يضم كل الشخصيات التى قابلناها فى « البرولوج » . وينتهى العرض بأن يتقدم رئيس الجمهورية ويغنى أغنية لا معنى لها .

أما المسرحية الثانية أسفل الحائط فهى عبارة عن حدث تقليدى تتخلله فقرات سرىالية . والحبكة الأساسية تفرق فى الرومانسية إلى حد يثير السخرية . فهى تقدم لنا شاباً تركته حبيبته يتجه إلى فندق صغير فى الريف ليداوى جراح قلبه وهناك تقع خادمة بالفندق فى حبه ، ثم يجبر هذا الشاب الخادمة على أن تتحصر حتى تثبت له حبها بصورة تقطع كل شك . وفى الفصل الثانى نجد بطلنا فردريك وحبيبته الجديدة يهيمنان على غير هدى فى جبال الألب العالية . وتنتهى المسرحية بأن يلتقى البطل فردريك بالراوى الذى صاحب جميع مشاهد المسرحية ويكشف فيه « قرينه » .

ورغم الفقرات السرىالية التى تتخلل العرض كالظهور المفاجئ اللامنطقى لمجموعة عمال باريسيين فى زيهم الموحد ، وكظهور الجنيات على المسرح ، فالمسرحية تنتمى أساساً إلى المسرح الرومانسى الذى عهدناه فى كتابات فيكتور هيجو و القريد دى موسيه .

بعد ذلك تعاون كل من أراجون و بریتون فى كتابة مسرحية بعنوان كتور اليسوعيين - تلك المسرحية التى حاول كل منهما أن

يتبرأ منها بعد انشقاق أراجون عن الحركة السريالية . وربما كان الشئ الوحيد الجدير بالذكر فى هذه المسرحية هى أنها تنبأت بقيام الحرب العالمية الثانية . ولم يفت بويتون أن يستغل تلك النبوة التى صدقت فى تأكيد أهمية وقيمة منهجة فى الكتابة التلقائية ، فقد كان يؤمن أن من شأن هذا المنهج أن يشحذ بصيرة الفنان وقدرته على الخلدس والفراسة التى تقترب من التنبؤ .

ومن الجدير بالذكر هنا أن الاعمال المسرحية العظيمة التى أبدعها أنتونين أرتو و روجيه فيتراك ، والتى كان لها أكبر الأثر فى تطوير المسرح الفرنسى المعاصر ، قد تمت بعد انفصالهما رسمياً عن الحركة السريالية بزعامة بويتون ، أو - بمعنى أصح - بعد فصلهما منها . فقد أراد كل من أرتو و فيتراك إخراج مسرحيات سريالية بعيداً عن إطار الهواة ، أى من خلال المسرح المعترف به حينذاك . ورأى بويتون فى هذا خيانة لمبادئ السريالية ، وتردياً منهما فى هوة غرائز الكسب والشهرة ، مما دعاه إلى طردهما رسمياً من الحركة السريالية عام ١٩٢٦ . وإثر ذلك قام أرتو و فيتراك بإنشاء « مسرح الفريد جارى » الشهير الذى افتتح فى أول يونيو عام ١٩٢٧ ببرنامج يتكون من مسرحية من فصل واحد كتبها أرتو بعنوان اضطرابات فى المعدة أو الأم المجنونة ومسرحية أخرى من ثلاثة فصول مقسمة إلى خمسة مشاهد كتبها فيتراك وسماها الغار الحب .

ومثل مسرحية فيتراك أول محاولة جادة ومتמاسكة لكتابة مسرحية سرىالية خالصة فى الشكل والموضوع ، بل ومنهج التأليف أيضا . وربما ساعد فيتراك فى ذلك أن الموضوع الذى اختاره مكّنه من استخدام تكنيك التأليف التلقائى ، إذ تعالج المسرحية اختلاط السادية والرقّة الشاعرية فى خيال حبيبين بحيث يصعب التفريق بين الحلم والواقع ، أو بين ما يحدث فعلا وما كان يمكن أن يحدث . وإلى جوار الحبسيين تظهر شخصيات ميساسية معروفة مثل لويدي جودج - الذى يقوم على المسرح بتمزيق بعض الجثث مستخدماً منشراً - ومثل موسولينى . ويظهر فيتراك نفسه على المسرح فى عدة مشاهد . فهو يظهر مثلاً فى نهاية المشهد الأول وقد تلتطخ بالدماء ويخبر المتفرجين وهو لا يكاد يتمالك نفسه من الضحك بأنه حاول الانتحار بإطلاق النار على نفسه وفشل . وقد كان ديكور المسرحية أيضا سرىالياً إلى أبعد الحدود بحيث كان كل مشهد يمثل لوحة سرىالية . فنجد المتظر فى المشهد الرابع من المسرحية يمثل محطة قطار وشاطئ بحر وبهواً فى فندق ودكانا لبيع القماش وعربة طعام فى قطار وميداناً عاماً فى الوقت نفسه .

ورغم تلك الفوضى الظاهرية ، تتميز المسرحية فى بعض موافقها بقدر كبير من الشاعرية مثل ذلك المشهد الذى يناقش فيه البطل باتريس مشكلة اللغة كوسيلة للتفاهم مع المؤلف نفسه :

المؤلف : كلماتك يا صديقى تجعل كل شئ مستحيلاً .

باتريس : إذن .. فلتخلق مسرحاً دون كلمات .

المؤلف : ولكن يا عزيزي .. ألا ترى أن ذلك فعلاً هو ما سمعت إليه دائماً .

باتريس : أهذا صحيح ؟ ألم تملأ فمي بعبارات الحب !

المؤلف : كان عليك أن تبصق تلك العبارات .

باتريس : حاولت .. ولكن الكلمات تحولت إلى طلاقات أو إلى لحظات دوار .

المؤلف : هذا ليس ذنبى . الحياة تفعل ذلك .

وربما كان هذا الحوار بشيراً بالاتجاه الذى سلكه كل من فيتراك و أوتو تدريجياً والذى انتهى بتيسارى مسرح العبث الذى يسخر من اللغة كوسيلة للاتصال بين البشر ، ومسرح الحركة والعنف الذى يحاول الاستغناء عنها تماماً .

وشيثاً فشيئاً نجد مسرحيات فيتراك التالية مثل فيكتور أو فليستولى الأبطال على السلطة ومسرحية الذئب الأدمى تركز على مشكلة التفاهم ، وعلى انفصال اللغة عن الواقع ، وعجزها عن تحقيق الاتصال الإنسانى . ونجد أوتو فى تجاربه المسرحية وكتاباتة النقدية يدعو إلى مسرح يستخدم السحر والامطورة فى التمرية القاسية العنيفة للصراعات المتأصلة فى اللاوعى الإنسانى الجماعى ، وهو ما أسماه « بمسرح القسوة » - أى المسرح الذى يقوم على الشكل والحركة والإضاءة ويستبدل بالكلمات « البلاغة الحركية » . وربما كان الفرق بين مسرح القسوة الذى أراده أوتو

ومسرح الحلم الذى اراده السرياليون هو تركيز أوتو على اللاوعى الجماعى بدلاً من اللاوعى الفردى الذاتى للفنان ، ورغبته فى التوسل لتصوير هذا اللاوعى الجماعى بالأسطورة بدلاً من الأحلام والرؤى الفردية ، وتوسله بالشكل والحركة بدلاً من الشكل والكلمة .

ويمكن أن نقول أن المسرح المعاصر فى أوروبا فى بعض اتجاهاته - من مسرح العبث ، إلى مسرح الغضب إلى مسرح الواقعة (أو الهابتنج) والمسرح الحى - لم يكن ليوجد لولا الحركة السريالية بأقطابها جميعاً - تلك الحركة التى أكدت قصور المنطق والعقل الواعى ، وقدمت الحلم واللاوعى ثم الأسطورة كركائز أساسية فى فهم حقيقة النفس البشرية ، وأكدت أن النفس حياة كاملة وثرية ، مليئة بالأضداد والمتناقضات ، وكسرت قواعد التعبير المعروفة فى شتى الفنون .

التعبيرية

ربما كانت التعبيرية أكثر المذاهب الفنية الحديثة تأثيراً فى بلورة المسرح الغربى المعاصر فى أشكاله وأساليبه التجريبية المعروفة . فبالرغم من أن التعبيرية كحركة محددة المعالم قد ازدهرت فى ألمانيا فى الفترة ما بين ١٩١٠ - ١٩٢٥ أساساً إلا أن المبادئ والأساليب الفنية التى نادى بها التعبيريون قد استمرت سنين طويلة فى مجال المسرح بعد انحسار الموجه الأولى للتعبيرية وامتد تأثيرها خارج ألمانيا . وفى روسيا مثلاً نجد تشابهاً كبيراً بين التعبيرية وبين نظرية يفجين فاخوتانجوف المعروفة باسم الواقع الخيالى ، والتى تقتصر لمبدأ تشويه الواقع كوسيلة من وسائل الإبداع والخلق ، وترى أن هدف الفن الشرعى هو التعبير عن مشاعر الفنان بدلاً من محاكاة الواقع أو الطبيعة (انظر مقالة وليام كولكا التى نشرها فى كتاب المسرح الشامل - ١٩٦٩ - بعنوان فاخوتانجوف والمسرح الأمريكى فى الستينات) .

وفى بولندا نجد المخرج العالمى جروتوفسكى يستخدم أساليب التعبيرين الفنية فى بلورة مدرسته المشهورة فى الإخراج المسرحى (انظر كتاب تجارب جديدة فى الفن المسرحى للدكتور سمير صرحان) - تلك المدرسة التى أثارت ضجة كبيرة عند عرض مسرحية أكرويوليس التى أخرجهها جروتوفسكى وعرضها فى مهرجان إدنبره فى عام ١٩٦٨ ، وفى إنجلترا نجد المخرج المبدع بيتر

بروك يلجأ أيضا إلى أساليب المسرح التعبيري فى إخراج رائعته
الملازساد فى الستينات أيضاً .

ماهس التعبيرية :

والتعبيرية - كما يتضح من اللفظة نفسها - مذهب يرفض
مبدأ المحاكاة الأرسطية ، ويحل محلها مبدأ التعبير عن مشاعر
الفنان فى تناقضاتها وصراعاتها ، ويتخذ من هذه الرؤى الذاتية
والحالات النفسية موضوعاً مشروعاً للإبداع الفنى . لقد تميز هذا
المذهب أكثر من أى مذهب فنى آخر سبقه بالذاتية المفرطة - كما
أشار الناقد جيرالد ويلز - حيث لمجد الفنان التعبيري - كما يقول
برنارد س. مايرز فى كتاب **التعبيريون الألمان** - يلجأ إلى تشويه
الواقع عن طريق التبسيط والمبالغة ، والتفتيت ، وخلط الواقع
دائماً بالحلم والرمز ، واستخدام نبرة وإنفعالية عالية ، بحيث
تتحول أى رؤية موضوعية إلى رؤية بالغة الذاتية .. بالغة الغرابة ،
وفى أحيان كثيرة بالغة القبح !

مصطلح « التعبيرية » :

اختلف مؤرخو الأدب حول منشأ مصطلح التعبيرية فذهب
فريق تزعمه و. صامويل و. هـ. توماس (فى كتابهما
التعبيرية فى الحياة والأدب والمسرح فى ألمانيا ١٩٣٩) إلى أن
الناقد الفنى و. ووينجر كان أول من استخدم هذه الكلمة فى
وصف بعض لوحات سيزان و فان جوخ و ماتيس ، وكان هذا

عام ١٩١١ . أما الفريق الآخر على رأسهم ج. ميشل (الأدب الألماني الحديث - ١٩٥٩) فيرجع أن اصطلاح التعبيرية ابتدعه الناقد الأدبي أوتوتسور ليندى فى عام ١٩١١ فى معرض الحديث عن بعض الشعراء فى مجلته الأدبية شارون .

التعبيرية والحركة الرومانسية :

لقد واكبت نشأة التعبيرية - خاصة فى ألمانيا - عدة ظروف اجتماعية وسياسية ، ومع ذلك فإن الأسس الفلسفية والجمالية التى استندت إليها تلك الحركة لا يمكن تفسيرها فقط فى ضوء تلك الظروف التاريخية التى عاصرتها مثل الحرب العالمية ، والثورة الاجتماعية التى أعقبتها فى ألمانيا .

إن الأصول الحقيقية للتعبيرية تكمن فى تلك النظرة الجديدة للعالم والفن والانسان التى أتت بها الحركة الرومانسية التى أرست قواعدها فى أوروبا فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، وساهم فى بلورتها فلاسفة مثل جان جاك روسو ووليام جودوين وشعراء مثل وودزورث و كوليردج وشيللى و بايرون والمثاليين الألمان (وإن لم يقدر لها أن تحدث تأثيراً ملموساً فى المسرح حينذاك) . لقد رفعت الحركة الرومانسية شعار الثورة ضد كل ما هو قائم ومقبول سواء فى مجال الفن أو السياسة أو المجتمع أو العقائد ، ومجدت الفرد ، وأمنت بقوة الروح فوق المادة ، وأحاطت شخصية الإنسان بهالة من القداسة ، وأحلت ملكتى الخيال والحدس محل العقل والمنطق . ولم يعد الفن فى

ضوء فلسفتها مرآة للحياة ، وانما مصباحاً ينيرها ، ويضيف إليها
عوالم جديدة ورؤى من نفس الفنان ذاته ، ولم يعد الفنان مخلوقاً
اجتماعياً موهوباً ، بل أصبح نبياً وفيلسوفاً .

البدايات الأولى فى الفن التشكيلى - القبح والكاريكاتور:

لم تكن التعبيرية لتنشأ دون الحركة الرومانسية التى سبقتها .
ومع ذلك فالفنان التعبيرى - بالرغم من اعتناقه لمبدأ الثورة وإيمانه
بذاتية الفن والفنان - يختلف عن الرومانسين الأوائل فى رفضه
للنظرة المثالية للإنسان وفى مفهومه لفلسفة الجمال .

لقد اقترنت أعمال الفنانين التعبيريين دائماً سواء فى مجالى
الأدب والمسرح أو فى الفنون التشكيلية بلفظتى القبح والكاريكاتور
- كما يوضح لوثر جوتتر بوخهايم فى كتابه فن التصوير عند
التعبيريين الألمان (١٩٦٠) . وربما كان فان جوخ من أوائل
الفنانين الذين اكتشفوا هذا التشابه بين أسلوب التعبيرية وأسلوب
الكاريكاتور ، ففى أحد خطابات لهجده يستخدم كلمة الكاريكاتير
عندما يصف كيف رسم لوحة لواحد من أقرب أصدقائه إلى قلبه
فيقول :

« إن رسم الشبه الأساسى لا يعد سوى مرحلة أولية أبداً بعدها
فى التفسير . . فأبالغ أولاً فى تلوين الشعر الأشقر ، فأخلط
البرتقالى بالفضى بالليمونى ، وأستبدل حائط الحجرة فى الخلفية

بلون أزرع عميق غنى بحيث تبدو رأس صديقى فى النهاية وكأنها
لجمه لأمعة تتألق فى السماء الزرقاء . ولكن للأسف يا صديقى لن
ياخذ الجمهور مبالغتى فى اللونين هذه مأخذ الجد ، ولن يرى فيها
سوى نوعاً من الكاريكاتير الفكاهى .

الكاريكاتير كوسيلة لتحقيق الصدق النفسى :

لقد كان فان جوخ على حق فى وصف طريقتة فى التعبير
بالكاريكاتير وإن كان كاريكاتيراً جاداً لا يقصد منه الفكاهة .
فهناك تشابه كبير بين أسلوب الكاريكاتير والأسلوب التعبيرى .
فنان الكاريكاتير يبالغ ويسط ، ويشوه الواقع ليعبر عن تصور
خاص به لموضوعه ، وهو تصور عادة ما يشير الضحك . وإذا
تجاهلنا عنصر الفكاهة لا نجد ثمة اختلاف بين الكاريكاتير والتعبيرية
، فالفنان التعبيرى يسط ويبالغ وإن كانت رؤيته الخاصة للواقع
عادة ما تكون مؤلة أو حزينة أو مرعبة .

ولقد كان الفنان الترويجى إدغار ديث من أوائل الفنانين
التشكيليين الذين حاولوا استكشاف أساليب فن الكاريكاتير
واستخدامها فى بلورة المدرسة التعبيرية فى التصوير .

ففى عمل له بعنوان « الصراخ » عرض عام ١٨٩٥ نجده
يحاول أن يجعل الصرخة المحور الأساسى الذى تلتقى عنده كل
الخطوط دون أى اعتبار للواقعية ، وكأنه يقول إن لحظة الانفعال
يمكن أن تزلزل رؤيتنا للواقع من حولنا تماماً . أما وجه الإنسان

الذى يصرخ فى اللوحة فقد صورده مانش فى خطوط بسيطة وحادة يغلب عليها طابع المبالغة الشديدة بحيث أصبح تصويراً كاريكاتورياً لوجه ميت أو هيكل عظمى بعينه الجاحظتين وخدوده الغائرة . كما تعتمد مانش أن يترك سبب الصرخة مجهولاً مما يزيد من توتر التعبير وأثره على المشاهد لأن الصرخة أصبحت مطلقاً مرعباً ليست له حلول أو أسباب يمكن تفاديها . ونتج عن اعتناق الفنان التعبيرى لأساليب الكاريكاتير فى تصوير رؤياه الخاصة ابتعاده عن الجمال بمفهومه التقليدى . وعندما هاجم النقاد مانش لقبح لوحته قال :

« إن صرخة الرعب لا يمكن أن تكون جميلة . ولو وجدتموها جميلة فى لوحة لى أكون قد كذبت وزيفت جوهر الألم » . (قصة الفن - ل. هـ. جومبريتش) .

الجمال والصدق الغنى :

لقد آمن التعبيريون بأن الجمال هو صدق التعبير مهما كان هذا التعبير قبيحاً ، ورفضوا الجمال بمفهومه التقليدى أو الكلاسيكى أو الرومانسى المبثذل - أى تصوير الأشياء كما يجب أن تكون عليه فى اكتمالها المثالى ، أو تصوير الأشياء المبهجة للنفس بصرف النظر عن الحقيقة فى كليتها .

ومن أبداع الأعمال التشكيلية التى يتضح فيها هذا المفهوم التعبيرى للجمال تمثال الشفقة الذى أبدعه الفنان والكاتب المسرحى التعبيرى الشهير إرنست بارلاخ (١٨٧٠ - ١٩٣٨) وهو يصور

امرأة تسول غطت وجهها بملاءتها وانحنت قامتها فى ذلة بالغة ولم بعد يظهر منها سوى كفين كبيرتين تمتدان فى ضراعة . ونرى هذا المفهوم الجديد للجمال أيضا بوضوح فى لوحات الفنان والكاتب المسرحى التعبيرى أوسكار كوكوشكا الذى أثارت أعماله التشكيلية الأولى عاصفة من الاحتجاج فى فيينا عام ١٩٠٩ - خاصة لوحة أطفال يلعبون والتى كسر فيها التقاليد المعتادة فى تصوير الأطفال والتى ترى عليها ذوق الجمهور فى أعمال ووينز و بيلاسكويز و جيتزبارا و ريتولدو . ولقد كانت لوحة كوكوشكا لا تبعث على السرور والانشراح وإنما على الحزن والأسى ، فالأطفال فى لوحته يأتون من الجانب الشائه والحزين فى الحياة ، وتعكس أجسامهم ووجوههم هذه الحقيقة بوضوح . لقد حاول الفنانون التعبيريون عن طريق المبالغة والتشويه الذى يقرب من الكاريكاتير ، واختيار موضوعاتهم من جانب الحياة المظلم الشائه ، أن يسجلوا احتجاجاً غاضباً على القسوة والظلم فى عالمهم ، وعلى كم العذاب الإنسانى الهائل الذى ساد مجتمعاتهم فى ذلك الوقت .

مفارقة الذاتية المفرطة والوعى الاجتماعى العميق:

إن المفارقة الكبرى التى يلمسها الدارس للمذهب التعبيرى هى أن التعبيريين رغم ذاتيتهم المفرطة ، وإيمانهم بأن الرؤية الذاتية هى الحقيقة الوحيدة الصادقة ، كان لديهم وعى اجتماعى عميق يقترب

من الثورية فى كثير من الأحيان ، وكان تعاطفهم دائماً مع الرجل العادى المطحون - أو ما اصطلح على تسميته فيما بعد «بالرجل الصغير» . وربما كان هذا «الرجل الصغير» الذى ناصره التعبيريون هو الابن الشرعى «للهمجى النبيل» الذى رأى فيه جان جاك روسو إبان الحركة الرومانسية الأولى تجسيداً للطبيعة التى لم يفسدها المجتمع . وربما كانت الصورة الجديدة الشائنة للبسطاء هى المقابل العصرى لسكان الريف الذين كتب عنهم الشاعر الإنجليزى الرومانسى ودووروث . إن تفسير مفارقة الذاتية المفرطة والوعى الاجتماعى - ذلك الوعى الذى أدى فى بعض الأحيان إلى العمل الثورى سواء لدى الرومانسيين مثل بايرون الذى مات يدافع عن استقلال اليونان أو لدى التعبيريين مثل قوللر و بيشر اللذان حاولا تطبيق برنامج عمل سياسى محدد - إن تفسير تلك المفارقة هو رغبة الفنان الرومانسى ، والتعبيرى من بعده ، فى تجسيد رؤيته الخاصة فى عالم الواقع عن طريق الثورة والتغيير الاجتماعى بحيث يصبح العالم الخارجى مطابقاً لرؤياه الخاصة .

ولقد وجدت روح الثورة الاجتماعية التى ميزت التعبيرية تربة خصبة فى ألمانيا حيث نجحت فى استثارة غضب وثورة الطبقة المطحونة مما جعل حزب الاشتراكيين القوميين يضطهدهما بمجرد وصوله إلى الحكم ، بل ويفرض حظراً كاملاً على كل مذاهب الفن الحديث . وكان مصير زعماء التعبيرية إما النفى أو منع

أعمالهم من الظهور إلى النور . وكان هذا مصير الفنان المبدع
إرنست بارلاخ .

بدايات التعبيرية فى المسرح :

رغم أن المذهب التعبيرى قد ازدهر فى الفترة ما بين ١٩١٠ و ١٩٢٥ - أى أن ازدهاره عاصر الحرب العالمية الأولى والثورة التى تبعت هذه الحرب فى ألمانيا بحيث وصف بعض النقاد المذهب التعبيرى بأنه انعكاس طبيعى للهزة الروحية والاجتماعية العميقة التى سببتها تلك الأحداث - بالرغم من هذا فقد كان للتعبيرية بدايات فى المسرح سبقت تلك الأحداث . وكانت أهم هذه البدايات هى بعض أعمال السويدى أوجست ستروندبرج .

إن أعمال ستروندبرج تمثل فى مجموعها تطوراً من الطبيعية فى البداية - مثل مسرحيات الأب ١٨٨٧ والآنسة جوليا ١٨٨٨ - إلى الرمزية - كما نجد فى مسرحيات بعد الحريق و سوناتا الشبح ١٩٠٧ . ومع ذلك فإن جوهر أعماله الحقيقية يتخطى أمثال تلك التصنيفات . لقد كانت الدفقة الشعورية فى أعماله دفقة دينية فى أساسها ، وكانت أعماله دائماً تدور حول قضايا لا رمنية مثل الخير والشر والذنوب والتكفير ، وفى معظم الأحيان كانت هذه الصراعات تتركز فى وجدان شخصية منزلة تمثل فى العادة وجدان المؤلف نفسه .

إن هذه الملامح الأساسية لرؤية ستروندبرج الدرامية تظهر بوضوح فى ثلاثيته الطريق إلى دمشق (١٨٩٨ - ١٩٠١) كما تظهر فيها أيضا - وربما للمرة الأولى فى عمل درامى - الملامح الأساسية التى ميزت الدراما التعبيرية فيما بعد وهى :

أولاً : استخدام أنماط بشرية عامة مثل الغريب والشحاذ والطبيب بدلاً من استخدام شخصيات مستفردة بالطريقة الدرامية التقليدية .

ثانياً : الاستغناء عن الحبكة التقليدية وفتيت الحدث إلى مشاهد منفصلة متتالية تعبر عن مراحل تطور فى الشخصية المحورية - التى هى وجدان المؤلف - فى رحلتها الشاقة نحو هدف روحى رفيع .

ثالثاً : توحد الكاتب مع الشخصية المحورية فى العمل . والشخصية المحورية فى هذا العمل هى الغريب الذى يعانى خلال رحلته كل أنواع العذاب النفسى حتى يصل إلى خلاصه الروحى أما الشخصيات الأخرى فى المسرحية فهى مجرد تجسيد لصراعات البطل النفسية وليس لها وجود منفرد محدد . لقد كانت مسرحية الطريق إلى دمشق أول بداية حقيقية للدراما التعبيرية قبل ظهورها كحركة درامية محددة المعالم فيما بعد .

وتلت هذه البداية مسرحية الحلم التى كتبها ستروندبرج عام ١٩٠٢ فكان لها تأثير كبير وقوى فى بلورة التعبيرية فى المسرح . فالحدث هنا يبدو كالحلم ويتنفس منه قانون السببية والمنطق .

التيارات المسرحية المعاصرة - ٨١

والشخصية تنقسم وتزدوج ، وتكرر وتتعدد ، ويلوب بعضها فى البعض ، والاحداث التى تجرى تكتسب معناها فى علاقتها بخلفية لا واقعية : فالمسرحية تبدأ بحوار بين الإله إنفردا وابنته التى ترجوه السماح لها بالنزول إلى الأرض لتخفف من آلام البشر . ومثل هذا المشهد الافتتاحى كثيراً ما يتكرر فى الدراما التعبيرية . وتتميز المشاهد المنفصلة التى تتكون منها هذه المسرحية - رغم واقعيّتها - بارتباطها دائما بمستوى آخر روحى . وكانت هذه أيضاً سمة أخرى هامة فى الدراما التعبيرية فيما بعد - أى تقديم المشهد على مستويين أحدهما واقعى والآخر روحى . لقد وضع ستروندبرج شخصية الكاتب فى مركز العمل الدرامى ، وخلط الواقع بهالم ما فوق الطبيعة ، واستعاض عن الحدث التقليدى بمشاهد تكاد تكون مستقلة ولا ترتبط إلا فى وجدان الشخصية المحورية - مشاهد تمتاز فيها الواقعية بالرمز والحلم ، وتستخدم لغة ذات شحنة انفعالية قوية قد تخفت أحياناً فتصبح شاعرية رقيقة ، وقد ترتفع أحياناً أخرى إلى درجة الصراخ والمبالغة الهستيرية . وهكذا ساهم فى إرساء دعائم المسرح التعبيرى .

والتقى التيار الذى بدأه ستروندبرج فى المسرح بتيار دراما النقد الاجتماعى والسخرية اللاذعة من القيم البرجوازية الذى ازدهر فى ألمانيا فى الفترة السابقة لنشأة التعبيرية على أبهى قرانك فيدكند وكارل شترنهايم . ومن التقاء هذين التيارين نشأت الدراما التعبيرية الألمانية .

ظروف نشأة الدراما التعبيرية فى ألمانيا :

نشأت التعبيرية كرد فعل عنيف انعكس فى شتى مجالات الإبداع الفنى والفكرى ضد العقائد التى سادت أوروبا فى أواخر القرن التاسع عشر والتى آمنت بسيطرة المادة فى أشكالها المتعددة على الروح والإنسان - تلك العقائد التى وجدت تعبيرها الفنى فى المذهب الطبيعى ، وأيضاً فى المذهب التأثيرى ، رغم اختلافه العميق عن الطبيعية . لقد ظهرت التعبيرية لتنادى بسيادة الروح على المادة ، وبأن الفرد ليس نتاجاً وعبداً لظروف وقوى اجتماعية ومادية وتاريخية لا يستطيع التحكم فيها ، وإنما هو نفسه عنصر خلاق محرك يمكنه تغيير العالم وفق رؤيته . لقد حمل لواء التعبيرية جيل ولد فى الحقتين الأخيرتين من القرن التاسع عشر - جيل خاض تجربة الحرب العالمية الأولى الطاحنة وبعدها ، فى ١٩٣٣ ، تجربة النازية .

مراحل تطور التعبيرية :

وعلى أبهى أبناء هذا الجيل مرت التعبيرية بمرحلتين ملحوظتين:

أولاً : مرحلة ما قبل الحرب : تميزت الدرامات التعبيرية حينذاك بالذاتية المفرطة ، وروح البحث - وسط فوضى القيم والعقائد - عن الخلاص والبعث الروحى . فنجد أن معظم المسرحيات التى كتبت فى إطار التعبيرية فى هذه الفترة مسرحيات

تصور تجارب شخصية لمحاولة الفرد التحرر من أئقال الحياة المادية والروتين الیومی بحثاً عن وجود أغنى وأفضل . ورغم طابع الذاتية وروح التصوف الدینی التي میزت المسرحیات التعبیریة فی هذه الفترة إلا أن بعض هذه المسرحیات التعبیریة الأولى تقدم ایضاً - على استحياء - نغمة التغير الاجتماعی فتصور أحياناً المظاهر القییحة للمدنیة الحدیثة وتعرض فی بعض الأحيان لمعاناة الطبقة العاملة . كما نجد ایضاً فی بعض هذه المسرحیات إحساساً غامضاً بقرب وقوع كارثة ما . وكثيراً ما عبر كتاب هذه الفترة عن هذا الإحساس بتصور نشوب حرب عالمية تدمر كل شئ لتفسح المكان لظهور عالم فاضل یحكمه قانون الحب ، كما نجد فی مسرحیة كارل هاویتمان المسماة الحرب (١٩١٢) .

وفی فترة ما قبل الحرب ارتبط هذا الإحساس الغامض بقرب وقوع الكارثة ونشوب حرب واسعة النطاق بفكرة الثورة عند بعض الكتاب بحيث دخلت تيارات اجتماعیة ثوریة إلى الحركة التعبیریة . وتظهر روح الثورة هذه فی الأسماء التي اختارها التعبیریون لمجلاتهم ودورياتهم مثل دی اكسون (التحرك) ١٩١٠ ودورستورم (العاصفة) ١٩١٠ ، وریفولومیون (الثورة) ١٩١٢ . ورغم أن هذه النزعة الثوریة لم تكن موجهة ضد نظام بعینه أو طبقة بعینها فی بادئ الأمر إلا أن هجومها كان یتركز أساساً ضد البرجوازیة والمجتمع الراسمالی .

أما أبرز كتاب التعبيرية فى هذه المرحلة الاولى فكانوا
أوسكار كوكوشكا وأرنست بارلاخ وفرانز ويرفل وراينهارد
سورج . ورغم أن كوكوشكا كان أولاً وأخيراً رساماً ولم يبذل
جهداً أو وقتاً كبيراً فى ممارسة الأدب إلا أن مسرحياته الأولى -
مثل القاتل : أمل النساء (١٩٠٧) والشجرة المحترقة (١٩١١) -
يمكن اعتبارها من أوائل المحاولات المسرحية التعبيرية .

لقد ركز كوكوشكا فى هذه المسرحيات على الصراع بين
الرجل والمرأة متخذاً من مراحل هذا الصراع القاسى وسيلة لتصوير
فكرة تحقيق الخلاص والتطهر عن طريق الألم والعذاب . ولجأ فى
هذه المسرحيات الملامح الفنية للمسرح التعبيرى التى تبلورت
بصورة أوضح فيما بعد مثل تجريد الشخصيات بحيث تصبح أَمْثالاً
- كالرجل والمرأة - وتفتتت الحدث إلى مشاهد مستقلة يلفها
الغموض ، واستخدم لغة عنيفة متفجرة عالية النبرة .

أما فى أعمال بارلاخ فى هذه المرحلة الاولى فيتخذ البحث
عن الخلاص والتطهر صورة البحث عن الله الذى يتجسد أحياناً فى
صورة الأب . ويمثل هذا البحث المفضى عن الله جوهر معظم
مسرحياته . وفى مسرحيته الأولى اليوم الميت (١٩١٢) نرى أمّا
وابنها يسكنان بهواً واسعاً يلفه الظلام طول الوقت ، ويحتدم
بينهما صراع مرير حيث أن الأم تحاول أن تبقى الابن تحت سيطرتها
بينما يشد هو البحث عن أبيه ويرى فى التقائه به خلاصه
الروحى . ونكتشف فى النهاية أن الأب هو الروح أو الله . وفى

هذه المسرحية تختلط الصوفية بالواقعية ، والرمزية بالكاريكاتير -
كما يتضح فى المشهد الذى تمتطى فيه الام جواداً سحرياً كان الاب
للمجهول قد أرسله لابنه حتى يتمكن من الهرب والتحليق إلى
عوالم أفضل .

إن مسرحيات باولاخ تعتبر أصدق تمثيل للتيار الصوفى الدينى
فى التعبيرية . وقد استمر هذا التيار واضحاً فى مسرح باولاخ
حتى بعد قيام الحرب ، واندلاع الثورة ، وظهور تيار الصراع
الاجتماعى فى المسرح التعبيرى ، وحتى أخرس النازيون لسانه فى
عام ١٩٣٣ . وتميز نفس الروح مسرحيات الشاعر فرانتز ويرفل ،
ويظهر تأثير الشعر الغنائى بوضوح فى مسرحه ، خاصة فى أحسن
مسرحياته الرجل والمرأة التى تعالج فى قالب فاستى فكرة
الخلاص الروحى والصراع بين الخير والشر - ذلك الصراع الذى
كان دائماً بؤرة الحدث فى كل أعماله .

أما مسرحيات مورج فتعكس بدايات الاهتمام بالقضايا
الاجتماعية والصراع بين الفرد والمجتمع (مثلاً فى الأسرة وخاصة
الاب) - ذلك الصراع الذى أصبح فى المرحلة التالية من التعبيرية
ملمحاً أساسياً من ملامحها . ففى مسرحيته الشهيرة الشحلا
(١٩١٢) يصور لنا مورج الصراع بين بطل المسرحية - الذى
يسميه الشاعر - وبين العالم الواقعى فى مجموعة من التابلوهات
المتتالية التى تصور مشاهد من الحياة اليومية التى تنعج بالأنماط .
ولا يقدم مورج هذه الأنماط بصورة واقعية وإنما بصورة

كاريكاتورية تثير الضحك أحياناً والرعب أحياناً أخرى . وبعد ذلك يتحول البطل من الشاعر إلى الإبن ، ويتقل الصراع إلى داخل أسرة البطل ، ويصبح صراعاً بين الإبن والأب الذى يمثل هنا النظم والقيم الاجتماعية الموروثة . ويُعبّر سورج عن رفضه لهذه القيم بصورة مبالغ فيها إذ يجعل الأب مهنداً مجنوناً يؤمن بالتقدم العلمى . وتنتهى المسرحية بأن يقتل الإبن أباه عن طريق السم ليحرره من وجوده التافه . ولقد ظل الصراع بين الإبن والأب وسيلة درامية مفضلة لدى الكتاب فى هذه المرحلة لترجمة الصراع بين التقاليد الموروثة وروح الثورة - كما نجد فى مسرحية الإبن (١٩١٤) للكاتب والتر هارنكليفر ومسرحية قتل الأب (١٩١٥) للكاتب أونولت برونن .

ثانياً : مرحلة ما بعد الحرب : أما المرحلة الثانية فكانت بعد الحرب حيث أدت الفوضى الشاملة التى نتجت عنها إلى ارتفاع صيحة تدعو إلى تصالح البشر وإلى قيم اجتماعية جديدة تقوم على المحبة ، وهكذا انغمس المسرح التعبيرى فى القضايا الاجتماعية ، وركز على الصراع بين الفرد والمجتمع ، ومحاولة الفرد إيصال رسالته إلى المجتمع ، فتجد فى هذه المرحلة مسرحيات تدور حول إدانة الحرب مثل - مسرحية السباق (١٩١٧) التى كتبها فريتز فون أوبره ومسرحية تحول الصور (١٩١٨) التى كتبها إرنست تولر . كما نجد مسرحيات تعالج قضايا استغلال العمال وسيطرة رأس المال على الفرد وتحكم الآلة فى حياة الإنسان - مثل

مسرحيات جيورج كايوز - خاصة مسرحيته الشهيرة غاو (١٩١٨) ،
وكانت الجزء الثانى من ثلاثية توجت كايوز ملكا للدراما
التعبيرية فى هذه المرحلة .

ورغم انتقال بؤرة التركيز من الروح إلى المجتمع فى
مسرحيات هذه المرحلة ، إلا أن الاساليب الفنية لم تختلف عن
المرحلة السابقة ، فنجد فى مسرحيات المرحلة الثانية التبسيط
والتجريد ، واستخدام الأنماط ، والمبالغة لدرجة التشويه ، وخلق
الواقع بالرمز والحلم والأسطورة ، واستخدام اللغة استخداماً
انفعالياً مبالغاً ، كما نجد أيضاً تكتيك تقديم الحدث فى مشاهد
مستقلة لا يربطها سوى الفكرة العامة فى وجدان البطل .

ورغم أن رؤية التعبيريين للمستقبل فى هذه الفترة اتخذت
تصوراً اشتراكياً بلغ فى بعض الأحيان حد الشيوعية ، وعلق
الآمال على طبقة البروليتاريا ، إلا أننا لا يجب أن نبالغ فى أهمية
التحام التعبيرية كمذهب فنى بالكفاح السياسى لطبقة العمال . لقد
كانت هذه العلاقة عاملاً ثانوياً فى بعض الأحيان ، ولم تكتسب
أهمية كبيرة إلا فى أعمال مجموعة صغيرة من الكتاب التعبيريين
أمثال اونست توللر و لودفيج روييز و يوهانس ر. ييشر .

لقد كانت التعبيرية أساساً حركة روحية لا سياسية ، تهدف
إلى إعادة تشكيل الإنسان والمجتمع دون التقيد ببرنامج عمل
سياسى محدد أو أية أيديولوجية بعينها . واستمرت التعبيرية فى
الازدهار حتى عام ١٩٢٣ تقريباً حين بدأت فى التقلص بعد فشل
الثورة الاجتماعية وانهيار الآمال فى بزوغ عالم جديد شجاع .

التكبيية

كان إيمانويل كانط قد كتب قرب نهاية عصر « التنوير » فى القرن الثامن عشر : « إن التجربة الإنسانية لا يمكن أن تتبلور دون أن تكون هناك فكرة واضحة عن عالم مفهوم » . وبينما كان وجود مثل تلك الفكرة الواضحة عن عالم مفهوم شيئاً مسلماً به فى القرن الثامن عشر ، فإن الأمر قد اختلف فى القرن العشرين ، إذ أصبح الوصول إلى تلك الفكرة الواضحة مشكلة أساسية واجهت كل فنان ، وحاول كل فنان أن يجد لها حلاً على طريقته الخاصة ، ملتصقاً بمعونة المعطيات العلمية والفلسفية الجديدة .

فبينما نحمد الفنان السريالى مثلاً يبحث عن الحقيقة فى عالم اللاوعى والأحلام مستعيناً بنظريات فرويد وعلم النفس ، ويعبر عن رؤيته فى قالب الحلم والفسانتازيا ، نحمد الفنان التكبيى يحاول أن يصل إلى الحقيقة عن طريق إعمال العقل ، وتحليل التجربة المحسوسة تحليلاً علمياً تجريبياً ، معتمداً على العلوم الطبيعية والرياضيات ، ويعبر عنها فى أشكال هندسية متداخلة تتميز بالمنظور المسطح .

كان إغناء التكبييين إلى العلم والعقل فى محاولة فهم العالم والتعبير عنه فنياً شيئاً جديداً حقاً . فقد شهد القرن التاسع عشر فجوة واسعة بين العلم والفن نتج عنها أن فقد الفن جلوره الفكرية . وبالرغم من ظهور بعض التجارب الفنية التى استخدمت

المنهج العلمى التحليلى مثل الرواية الطبيعية، والمدرسة التأثيرية ،
إلا أن الفن والعلم ظلا يمثلان فى ذلك القرن نوعين مختلفين تماماً
من التجربة والمعرفة بحيث أصبح التوفيق بين النظرية العلمية
والنظرية الجمالية شيئاً مستحيلاً . وعبر الكاتب البريطانى ماثيو
أوفولد عن هذا الوضع حينما تساءل فى مقاله (الأدب والعلم) عما
إذا كانت هناك وسيلة تجعل الشعر قادراً على ربط اكتشافات العلم
الحديث بسلوك الإنسان وجه الغريزى للجمال . ويؤكد فى نهاية
مقاله ضرورة إيجاد تلك الرابطة حتى يتحقق للتجربة الإنسانية
الاكتمال . واستمرت تلك المشكلة تشغل بال المفكرين حيناً من
الزمن ، وحتى أوائل القرن العشرين ، فنجد مثلاً الناقد وعالم
النفس المعروف أ. أ. ريتشاردز يتساءل فى عام ١٩٢٦ :
« كيف يمكن لأى شاعر أن يعالج فكرة الله فى عالم تحكمه قوانين
النسبية ؟ » ويضرب ريتشاردز بالشاعر ت. س. إليوت مثلاً
لأمساء الشاعر المعاصر الذى يحس بالعجز والحيرة أمام التقدم
العلمى الذى حطم كل معتقداته الموروثة . وربما كان الاعتقاد
الرومانسى الذى ساد القرن التاسع عشر بأن الخيال الإبداعى يرتبط
أساساً بالمواطف والحواس ، ويؤثر عن طريق الشحنة الشعورية
والصورة المجسدة - ربما كان هذا الاعتقاد من الأسباب التى
ساعدت على اتساع الفجوة بين الفن والعلم ، وبالتالي بين العقل
والإحساس فى تلك الحقبة ، بحيث انتفت تماماً فكرة شاعرية
الأفكار - أو « شاعرية الفكر » .

وكان الجديد الذى أتى به التكعيبيون فى محاولة فهم العالم المتغير حولهم والتعبير عنه هو الدعوة بأن الفنان يجب - حتى يتوصل إلى الحقيقة - أن يعمل ملكة العقل لديه فى تفسير وتحليل الظواهر ، وإنه بدون أعمال العقل لن يتوفر للرؤية الفنية القدر اللازم من الصدق . وكان الرسام الفرنسى سيزان - وهو الأب الروحى للتكعيبية - أول من نادى بذلك عندما قال : « الفنان فى المتحف يتعلم كيف يفكر » . وتبعه سيرويه فقال : « إن الذكاء يتطلب أساسى فى الرسام » . ومن بعدهما جاء جلايترس و متزينجر ليؤكدوا أن الفنان التكعيبى قد رفع الفن إلى مرتبة العقل دون تجاهل الحواس والحواسف : « فالعالم الذى نراه لا يمكن أن يصبح العالم الحقيقى الواقعى إلا عن طريق أعمال الفكر فيما نرى » . ثم يكرران :

« لا يكفى أن يرى الفنان الشئ بل يجب أن يفكره » .

وتدرجيا تبلورت نظرية التكعيبية حتى أصبحت أقرب النظريات الفنية إلى العلم . وكان لنظرية النسبية كما فسرها الفلاسفة الطبيعيون مثل ف. هـ. برادلى ثم وايت هيد أعمق الأثر فى بلورة الحركة التكعيبية - بل إنها تمثل الأساس الفكرى الذى قامت عليه تلك الحركة الفنية . وكانت همزة الوصل بين التكعيبيين والنظرية النسبية رجلاً يدعى « بيرنست » يهوى الرياضيات ، وكان يقيم بينهم فى حى مونتاوتر فى باريس . ولابد أن بيرنست قد شرح لهم أفكار ف. هـ. برادلى الذى

كتب عام ١٨٩٣ كتاباً بعنوان **المظهر والواقع** قال فيه : « إن الواقع لا يمكن أن تكون له حدود مطلقة ، بل تختلف حدوده باختلاف وجهة النظر . يجب علينا أن نقبل أن الواقع متعدد الوجوه ، وأن ثمة وجوهاً متعددة قد تمثل واقعاً محدداً . إن الطريقة التي نرى بها الشئ هي الشئ نفسه » .

وفى ظل النظرية النسبية التي غيرت مفهوم الزمان والمكان أصبح من المستحيل تجزئة العالم إلى أماكن محددة ، وأزمنة محددة ، وأشياء محددة ، ووجد الفنان التكعبي نفسه في عالم «انفتحت منه كل المفاهيم البسيطة» كما قال الفيلسوف وايت هيد وأصبح معنى كل شئ فيه « مشروطاً بعلاقاته الجماعية بكل الأشياء » . وهكذا تأكد للفنان التكعبي ضرورة الاعتماد على عقله في البحث عن حقيقة الأشياء ، حيث أن الحواس خادعة وقاصرة ، وضرورة رؤية الشئ من منظورات مختلفة حتى يتضح له أكبر قدر من مستويات الواقع ، وضرورة محاولة تصوير أى شئ في كليته وشموليته .

ووجد الفنان التكعبي - في مجال الرسم الذي تبلورت فيه تلك الحركة أولاً - أن عليه أن يكسر القاعدة الأساسية المتوارثة (وهي منظور الأبعاد الثلاثة من نقطة رؤية محددة) حتى يحقق شمول الرؤية ، وحتى يصور أية جزئية من الواقع في كليتها : فمكونات التجربة الإنسانية متشابكة دوماً ، ويتغير مظهرها حسب وجهات النظر ، كما أن الزمن والضوء يمكن أن يغيرا مظهر أى

شئ بحيث يختلف تماما فى كل مرة . ولهذا حاول التكمييون أن يصوروا أى تجربة حسية أو فكرية من جميع وجهات النظر الممكن تصورهما بحيث نراها فى شمولية علاقاتها ومظاهرها المختلفة .

كما حاولوا أيضا ربط العمل الفنى بالواقع المحيط به باعتباره أحد أبعاد الحقيقة أو أحد مستويات الواقع .

فال معنى الذى كان التكمييون يبحثون عنه فى ظل نظرية النسبية كان معنى يمكن فقط أن نجده فى مرحلة تكشف الشئ فى مظهره المتعددة ، وفى العلاقات اللانهائية التى تربط كل بعد من أبعاد الحقيقة بجميع أبعاد التجارب الأخرى .

كان الأسلوب الفنى الذى أتبعه التكمييون فى مرحلته الأولى أسلوباً تجريدياً متأثراً بالتشكيلات الهندسية المجردة التى أدخلها ميزان ، وكان يُسمى فى تلك المرحلة بالأسلوب التحليلي .

وظهر ذلك الأسلوب بوضوح فى أعمال براك وبيكاسو بين عام ١٩٠٧ وعام ١٩١٢ حيث نجد لوحاتهما تتكون من مساحات ومستويات هندسية لا تكتمل أى منها على حدة ، ولكنها تُنظم فى تشكيل يتداخل مع الخطوط التجريدية للموضوع المرسوم ، بحيث تصبح اللوحة تكوينات هندسية متداخلة فى منظور مسطح

ثم تطور الأسلوب حتى وصل إلى الاكتمال فى المرحلة التى تُسمى بالأسلوب « التجميعي » الذى تميز إلى جانب احتفاظه بالمنظور المسطح والتشكيلات الهندسية بالملامح التالية :

أولاً : إعادة عنصر التصوير بحيث تمثل اللوحة شيئاً يمكن التعرف عليه حتى بعد إخضاعه للتحليل الهندسى .

ثانياً : إدخال « الكولاج » - أى توظيف خليط من عناصر وخامات من الطبيعة داخل اللوحة مثل قصاصات الصحف والورق واللباد والقماش وورق الخائط .

ثالثاً : توليد الإحساس لدى المشاهد بعدم اكتمال اللوحة بحيث تبدو وكأن خطوطها تمتد خارجها كما لو كانت بقعة من الواقع ألقي عليها الضوء مؤقتاً ، ولكنها تكون جزءاً لا يتفصل عن الواقع المحيط بها . أى أن الفنان التكعيبى كان يحاول أن يكسر الحاجز الوهمى بين عالم اللوحة والعالم الخارجى الملامس له وذلك لأن معنى اللوحة ليس مطلقاً - مثلها فى ذلك مثل كل جزء من جزئيات الواقع فى ظل النظرية النسبية .

فالتكعيبية إذن - فى أحد تعريفاتها - هى محاولة فهم العالم عن طريق تحليل كل جزء من التجربة إلى مستوياته المتعددة ، وتحليل العلاقات التشابكية التى تربط كل مستوى بجميع المستويات الأخرى لجميع الأشياء الأخرى الممكنة . والتكعيبية أيضاً هى مدرسة المنظور المركب المسطح اللانهائى ، الذى يحرر معطيات التجربة من الأبعاد الثلاثة ، ويحللها إلى مستويات تتصارع وتتعدل حسب علاقاتها التشابكية ، بحيث يتم الصراع الذى يمتد إلى الواقع المباشر للعمل الفنى - سواء كان حائطاً خلف لوحة ، أو جمهوراً فى مسرح ، أو أصوات الحياة العادية بالنسبة لقصيدة - ويكون بمثابة الحركة الفنية الداخلية للعمل .

والتكعيبة أيضاً هى التاج الفنى الطبيعى لنظرية النسبية التى
تمثل التفسير العلمى للوحة التجربة الإنسانية فى القرن العشرين .

لقد وصف المفكر تشارلز موريس تلك اللوحة قائلاً :
« اتسعت أبعاد التجربة الإنسانية فى عصرنا هذا بحيث أصبح لزاماً
على الإنسان أن يرى نفسه ليس فقط من خلال المنظور الحضارى -
أى علاقته مع مجتمعة وحضارته ومعتقداته - وإنما أيضاً من خلال
منظور الزمان والمكان - أى علاقته مع الكون أجمع » .

ولقد امتد تيار الافكار التى أدت إلى ظهور الحركة التكعيبة
فى الرسم إلى كل مجالات الإبداع الفنى وأثر فيها بصورة مباشرة
وغير مباشرة . ففى مجال الشعر نجد ت . س . إليوت يقول فى
معرض الحديث عن موسيقى الشعر :

« إن من وظائف النظم الأساسية فى عالم تحكمه النسبية أن
ينشئ صلات عن طريق التجاوب الموسيقى . فموسيقى أية كلمة
تكون دائماً فى حالة «تقاطع» . . فهى تتقاطع مع موسيقى الكلمات
التي تحيط بها ، ثم مع موسيقى القصيدة ككل ، ثم مع معناها
المباشر ، ثم مع جميع المعانى التى توحى بها ، وأيضاً مع كل
المعانى التى استخدمت فيها من قبل سواء فى الفن أو الحياة » .
وقد لمس كثير من النقاد تأثير الحركة التكعيبة فى شعر إليوت و
إدرا باوند ، خاصة فى استخدامهما للأدب والتاريخ والأسطورة
لتقديم مستويات متعددة ومتلازمة فى القصيدة للتجربة الإنسانية
المعاصرة ، وأيضاً فى مزجهما بطريقة المونتاج لاماكن وأرمنة

مختلفة ، لإثراء المعنى عن طريق تقديم وجهات نظر مختلفة
تتزامن في نفس اللحظة .

والواقع أن تكنيك المونتاج السينمائي الذي استُخدم في الأدب
كثيراً فيما بعد يُعتبر نتيجة مباشرة لتأثير الأفكار التكميلية على الفن
السينمائي . فلقد اتجهت السينما بعد خروجها من المرحلة التقليدية
نحو التكميلية خاصة في أعمال المخرج العظيم أيزنشتاين الذي قال :

« إن ما أرمى إليه دائماً هو تشريح وتقطيع أى حادثة ما إلى
عدد من اللقطات المتناثرة ، ثم تجميع تلك اللقطات عن طريق
المونتاج في شكل جديد معقد ، يُظهر كل لقطة في شكل جديد
تماماً من خلال علاقاتها مع اللقطات الأخرى » .

لقد كان المونتاج هو التكنيك الذي حققت السينما من خلاله
تكميلية الحقيقة - أى تعدد أوجهها ، وتداخل علاقاتها ، ونسبية
معناها المستمر .

أما في مجال الرواية فيظهر تأثير المدرسة التكميلية في أعمال
جيمس جويس - خاصة روايته الأخيرة جنارة فينيغان . بل إننا
ل نجد جويس في روايته الأولى صورة الفنان كشاب يحاول
التخلص من المنظور التقليدي عن طريق استخدام تكنيك تيار
اللاوعي الذي تختلط فيه جزئيات التجربة الإنسانية وتشابك دون
التقيد بالزمن بمعناه الواقعي التقليدي . ولقد حاول روائييون
عديدون قبل جويس استخدام المنظور التكميلي المزدوج في
أعمالهم مثل الدوس هكسلي و فيليب توينبي .

ولكن أكثر روايتي معاصر تأثر بالتكعييبية فالتصقت باسمه كان
أندريه جيد . فقد حاول جيد دائماً ، فى جميع أعماله ، أن
يفحص التحولات المستمرة التى تطرأ على الحقائق ، بل وأيضاً
على الخيالات ، وحاول أن يدرس تأثير انتفاء مبدأ الاستمرارية
ومبدأ اليقين بصورة متعمقة .

وحاولت أيضاً القصاصة جرتروود ستاين أن تترجم فى
أسلوبها الثرى الفكرة التكعييبية المستقاة من فلسفة وايت هيد والتى
تقول بأن الاستمرارية ليست فى حقيقتها سوى تكرار فى عملية
تغيير مستمرة طول الوقت . فنجد الكاتبة تكرر جملها بنفس
الصورة تقريباً ، وتدخل تغييرات طفيفة لا تكاد نلاحظها فى كل
جملة ، فيتسع المعنى ويتغير رغم التكرار الظاهرى الممل . وعلى
سبيل المثال نجدها تقول فى قصتها الأتسة فير والأتسة سكين :

«كان لهيلين فير منزل لطيف . كانت مسز فير سيدة لطيفة .
وكان مستر فير رجلاً لطيفاً . كان لهيلين فير صوت لطيف .
صوت يستحق أن تصقله . لم يقلقها بذل الجهد . بذلت جهداً
لتصقل صوتها . لم تجد الحياة ممتعة فى المكان اللطيف الذى
عاشت فيه دائماً . ذهبت إلى مكان فيه أشخاص يحاولون صقل
أشياء - أصوات أو أشياء تحتاج إلى صقل . هناك قابلت جورجينا
سكين التى كانت تصقل صوتها الذى اعتقد البعض أنه لطيف .

عاشتا معا . عاشتا معا وأحستا بالمتعة . لم تكن متعة عظيمة . ولكنها كانت متعة . كانتا مستمتعتين وعملتا بانتظام على صقل صوتهما - كانتا مستمتعتين - كانت جورجينا سكين مستمتعة هناك وكانت تعمل بانتظام . منتظمة فى الاستمتاع . ولكنها كانت تستمتع فى الحدود اللازمة لإنسان يريد أن يكون مستمتعاً حقاً . كانت الاثنان مستمتعتين جيثدٍ وهناك . . وتعملان جيثدٍ وهناك »

والقارئ لهذا المقطع قد يجد فى أسلوبه شبيهاً كبيراً بلوحة تكعيبية كلوحة براك مثلاً المسماة « الزجاج والمكان والنوت الموسيقية » - التى تتكرر فيها الحدود المجردة لكل من الموتيقات الثلاث ، مع تغيير طفيف ، وكان الأشكال تتغير دوماً وتتمدد مع التكرار ، وكأنها فى حالة حركة مستمرة ، بينما يخلق التكرار نوعاً من الإحساس الخادع بالاستمرارية والثبات ، كما قد يرى فى تجاهل متاين للزمان والمكان والشخصية (كما يظهر فى استخدامهما « لحيثد » و « هناك ») ، وتجاهلها لآى صفات ، سوى الأسماء المجردة ، التزاماً بتكنيك التكعيبين .

أما فى عالم المسرح فربما كانت مسرحية الكاتب الإيطالى لويجى بيراندللو المسماة ست شخصيات تبحث عن مؤلف : كوميدى فى طور التأليف هى أصدق ترجمة مسرحية لفلسفة وأسلوب المدرسة التكعيبية . ففى هذه المسرحية نجد بيراندللو يحاول أن يحطم التصور التقليدى الفوتوغرافى للواقع ، ويعمل

فيه فكرة ليكشف لنا مستوياته المتعددة ، وعلاقاته المتشابكة ،
مستنداً إلى فلسفة التكمييين ، ومؤكداً لفكرة نسبية كل شئ ،
وفكرة استحالة المعنى المطلق لأى شئ ، وفكرة أن الاستمرارية إنما
هى وهم . وتتلور تلك الفلسفة فى المسرحية درامياً بحيث تظهر
فى صورة مشكلة تعريف الشخصية فى ضوء العلاقات المتعددة
المتغيرة ، وفى ضوء التباين بين ظاهر الأمور وباطنها .

بل إن القارئ لأعمال بيراندللو كلها يدرك أن مشكلة تعريف
الشخصية تمثل محوراً أساسياً فى رؤيته الدرامية ، فنجد مثلاً فى
مسرحية **كل على طريقته** (١٩٢٣) يقول على لسان إحدى
الشخصيات : « إن شخصية أى إنسان تتكون من فكرته هو عن
نفسه إلى جانب فكرة كل إنسان يعرفه عنه » .

وفى **ست شخصيات تبحث عن مؤلف** يتوجه بيراندللو
بصورة مباشرة نحو التكميية . فهو أولاً يسميها «مسرحية فى طور
التأليف» - أى لم تكتمل بعد . إذن فهى - كأي عمل فنى
تكميى - تحوى عنصر إمكانية التغير المستمر اللانهائى ، وهى
أيضاً لا تدعى لنفسها المعنى المطلق الذى أنكره التكمييون .

وثانياً فلإننا نجد بيراندللو فى هذه المسرحية يفتت الواقع
المقدم على خشبة المسرح إلى مستويات متعددة ، تتصارع
وتتلاحم ، ويهدف إلى ربط تلك المستويات بالمتفرج ، بحيث
يصبح هو نفسه أحد تلك المستويات التى لا تنفصل عن المسرحية
. وينبغى هنا أن ننوه بأن مجر "١" الك المتفرج فى العرض لا يعنى

بالضرورة عملاً فنياً تكعيبياً . فلقد شهد القرن العشرون محاولات عديدة لجعل المتفرج جزءاً إيجابياً فى العرض المسرحى ، وذلك لاغراض متعددة ، وكانت معظم تلك المحاولات تقليداً لهذا التكنيك التكميى - أى تكنيك تعظيم الحاجز الوهمى بين العمل الفنى وواقعة المباشر - دون أن تكون ترجمة لفلسفة المدرسة التكعيبية .

لقد استهدف الداديون مثلاً استثارة غضب وسخط المتفرج كهدف فى حد ذاته . كذلك حاول الكاتب الألمانى برويخت فى مرحلة أخرى استثارة فكر المتفرج عن طريق تقنيات ما أسماه بالمسرح الملحمى الذى ألقى فيه عنصر التعاطف مع الشخصيات المسرحية ، وركز عل القضايا والأفكار ، وقسم فيه العرض إلى جزئيات كل منها متكامل فى ذاته ، ويدعو إلى المتعة والتفكير . ولكن مسرح برويخت رغم تركيزه على العقل ، ورغم تطلبه مشاركة المتفرج الإيجابية لا يعتبر مسرحاً تكعيبياً بحق . فهو لا يستند أساساً إلى فكرة النسبية ، ويتبنى الفكر الماركسى ، ويحاول أن يحدد الإطار الذى يشارك فيه المتفرج إيجابياً بحيث يصل به إلى رفض الرأسمالية واعتناق الاشتراكية .

أما بيراندللو فلم يقدم أى معطيات ثابتة فكرية أو عقائدية ، وإنما كان يحاول أن يجذب المتفرج إلى داخل لوحة تكعيبية باعتباره أحد مستويات الواقع ، بحيث أصبح المتفرج بالنسبة له ، وبالنسبة للمسرحية ، كقطعة الكولاج التى كثيراً ما استخدمها

التكعبيون فى لوحاتهم بغرض كسر الفواصل بين عالم الالوان والتشكيلات الهندسية وعالم الواقع الخارجى للوحة ، وبحيث أصبحت خشبة المسرح وكأنها أحد المستويات التى تتقاطع مع مستويين آخرين من مستويات الحقيقة وهما الفن والواقع .

يقول بيرواندللو فى مقدمة المسرحية أنه يهدف إلى إشراك جميع العناصر الموجودة فى المسرح من شخصيات مرسومة ، وممثلين ، ومؤلف ، ومخرج ، ومدير مسرح ، ونقاد ، ومتفرجين (سواء من الخارج أو من المشتركين فى العرض المسرحي) ، بحيث يستفد كل إمكانيات التنوع الممكنة على الصراع . والصراع هنا ، أو الصدام ، هو صدام بين الفن والواقع .. بين محاكاة الحياة على خشبة المسرح ، وأحداث الحياة خارج المسرح .

والمرشحية يمكن اعتبارها دراسة فى تعدد مظاهر الشخصية الإنسانية نخلص منها إلى أن أى حدث فى الواقع إنما يتم على مستويات متعددة من التجربة بحيث يصبح معناه دائماً نسبياً .

وكما أعمل الرسام التكعبي فكرة فى تحليل الأشياء المرئية نجد بيرواندللو هنا يُعمل فكرة فى تفسير الحدود المعروفة للحبكة المسرحية التقليدية مستخدماً أسلوب المنظور الجديد أو المنظور المركب . وهذا المنظور ينشأ من الخلط بين بعض المشاهد المسرحية وبعض الأحداث الواقعية ، بحيث تبدو المشاهد المسرحية وكأنها الواقع ، بينما تبدو الأحداث الواقعية وكأنها مجرد مشاهد تمثيلية . فنحن نرى فى بداية ذلك العمل - الذى يصعب أن نسميه

مسرحية - نرى مجموعة من الممثلين يقومون بأداء أدوار ممثلين في فرقة مسرحية أثناء بروفة مسرحية من مسرحيات بيرواندللو نفسه : وهكذا نجد أن تفتت الواقع إلى مستويات متغيرة قد بدأ منذ البداية . وأثناء البروفة تدخل إلى المسرح العارى أسرة مكونة من ستة أشخاص : أب أم وأبناء شرعيون وأبناء غير شرعيين . وتطلب الأسرة من المخرج أن يسمح لهم بتمثيل أو (تحقيق) حياتهم على المسرح فى صورة درامية حيث أن مؤلفاً ما قد (فكرهم) دون أن يكتبهم فى نص . وهنا يجد المتفرج نفسه وقد تحللت أمامه فكرة الممثل ، وفكرة الشخصية المسرحية ، إلى العديد من المستويات المتصارعة .

أما القصة التى تود الأسرة تمثيلها فهى قصة أسرة تفككت نتيجة لخيانة الأم لزوجها . ويعترض مدير الفرقة ، ولكن الأسرة تشرع فى التمثيل رغم إرادته ، ويحاولون تمثيل قصتهم الحزينة ، ولكنهم يقابلون صعوبات بالغة فى محاولة شرح الحبكة التى يودون تحقيقها درامياً للممثلين المحترفين الذين يشاهدونهم ويعلقون عليهم . أى أن القصة الحقيقية تصطدم مع القصة كما يجب أن تكون درامياً من وجهة نظر الممثلين المحترفين . ويقول لهم الأب فى محاولة يائسة لإفهامهم : «إنما الدراما فىنا نحن ونحن الدراما» .

وتصل جهود الشخصيات الست إلى طريق مسدود فى النهاية حين تطلق إحدى الشخصيات - وهى شخصية الإبن التمس - الرصاص على نفسها فى نوبة يأس . وهنا يتدخل الممثلون

المخرفون ليعلموا أن هذه اللحظة هي الذروة الفنية للدراما الأسرة ،
متجاهلين أنها لحظة انتحار حقيقى على مستوى آخر . وهنا يصبح
الآب : « تظاهراً ؟ إنها الحقيقة يا سيدى . الحقيقة » . ولكن
المخرج يكون عند هذا الحد قد وصل إلى نقطة اللامبالاة السامة
فيجب : « تظاهراً - حقيقة ؟ . ما أهمية ذلك ؟ لقد ضاع يوم
كامل بسيكم ! .. يوم كامل ! » .

ومبالغة فى تأكيد تعدد مستويات الواقع وتعارضها ، وتأكيد
استحالة تكامل أى معنى مطلق ، نجد نهايات فصول المسرحية تشبه
إلى حد كبير ما أسماه التكميبيون بالتقاطع - أى تقاطع مستوى مع
مستوى آخر دون سبب مة موم . فنجد المخرج يتدخل فجأة لينهى
البروفة فى المسرحية داخل المسرحية حتى يستجمع شتات فكرة ،
وتكون النتيجة أن المسرحية الحقيقية أيضاً تتوقف ، ومعها أيضاً
الدراما التى تحاول الشخصيات الست تمثيلها . أما نهاية الفصل
الثانى فتأتى نتيجة خطأ أحد عمال المسرح الحقيقى بحيث تتوقف
الأحداث على جميع المستويات إذ يُسدل الستار خطأ تاركاً الآب
والمخرج اللذين يتميان إلى مستويين مختلفين وحدهما فى مقدمة
المسرح .

ويبدو تأثر بيراندللو بالمدرسة التكميبيية أيضاً فى استخدامه
للكولاج - أى إدخال عناصر غريبة على العمل الفنى بفرض تأكيد
تعدد المستويات ، ونجده يستخدم الكثير من الإكليسيات المسرحية
، فالمخرج على سبيل المثال يستخدم الكثير من هذه الإكليسيات ،

ويقدم وجهة نظر المسرح التجارى فى تقديم الدراما ، ولهذا نجد
يفشل فى التوسط بين مجموعة الممثلين المحترفين وبين الشخصيات
الست التى تقودهم أقدامهم من الواقع إلى عالم المسرح التجارى .

إن هذه الشخصيات الست تنتمى إلى الحياة ، ولا تنتمى إليها
فى الوقت نفسه : إنها مثل تلك الأشياء التى كان بيكاسو «يغتالها»
(فى تعبيره) حتى يتمكن من تحقيق الكلية والشمول فى تصويرها
. وظهورهم المرتجل على خشبة المسرح الواقعية التى هى فى نفس
الوقت خشبة وهمية (فى المسرحية داخل المسرحية) إنما هو نغمة
للواقع المسرحى ، وللوهم المسرحى فى نفس الوقت ، وبمجرد
دخولهم تبدأ مستويات الواقع على المسرح وخارجه فى التحرك
وتغير مواقعها .

يقول الأب محاولاً شرح موقف الأسرة :

« إن الدراما فى نهاية الأمر هى عودة الأم إلى منزل ومعهها
أسرتها التى ولدتها خارج المنزل وحاولت فرضها على الأسرة
الأصلية . إن هذه العودة تنتهى بموت الابنة الصغيرة ومأساة الولد
وهروب الابنة الكبرى . إن مصير تلك الأسرة الجديدة محتوم
لأنها جسم غريب .

وهكذا ترى أنه بعد الكثير من المعاناة لم يتبق سوانا نحن
الثلاثة : أنا والأم والأبن » .

ولكن الإبن يلزم خلفية المسرح ، ويرفض المشاركة فى تلك الدراما بدعوى أنها (مجرد أدب) . ويحتج الأب دون جدوى قائلاً بأن هذه الدراما هى الحياة نفسها وقمة الانفعال بها . ولكن الإبن يصر على عدم الإشتراك فى ذلك التصوير المسرحى ، ليس بدعوى أنه يتنمى إلى الحياة الواقعية - فهو فى الواقع لا يتنمى إليها اذ لمجده يقول لمدير الفرقة : « إنما أنا مجرد شخصية لم يكتب لها التحقيق الدرامى بعد . إننى لا أرتاح لوجودى وسط تلك الفرقة المسرحية . أرجوك . دعنى وشأنى » . وهكذا نرى الإبن : شكلاً يجب أن نحاول استيعابه فى التشكيل الدرامى - ربما رغم أنه - مما يضيف بعداً جديداً وصعباً لذلك العرض المسرحى .

إن الهدف الذى يسعى إليه الأب من تمثيل حياته هو الوصول إلى زاوية محددة يرى منها الأحداث حتى يتضح له معناها . وهو فى هذا إنما يردد فكرة وايت هيد القائلة بأن تعريف أى شئ لاي منا إنما هو الزاوية التى نراه منها . فالأب يقول : « إنما تكمن الدراما فى كل ذلك . . فى ضميرى . . فى ضمير كل منكم . إننا نتصور أن الضمير واحد فينا جميعاً . . ولكنه فى الحقيقة له أوجه متعددة - فكل إنسان ضمير مختلف - ضمائر متباينة . وهكذا يتولد الوهم بأن صورتنا واحدة عند الجميع . . بأننا نمتلك شخصية متفردة تطيع كل أعمالنا بطابع واحد متفرد . ولكن هذا ليس حقيقياً . ندرك هذا عندما نبدا فى عمل ما ثم نتوقف فجأة ونحس وكأننا قد تعلقنا فى الهواء على خطاف » . والأب هنا إنما

يعبر عن النظرة التكميلية التى ترى الشئ دائماً فى حالة تعلق ، لا فى حالة اكتمال . وعندما يرى الأب الممثلين المحترفين يمثلون دوره مستخدمين وسائل وإكليشيئات المسرح التقليدية التى يعتبرونها ضرورية لبلورة معنى الحدث - أى عندما يتقل الواقع من مستوى إلى آخر أو عندما تتغير وجهة النظر لنفس الشئ - يصبح : « لا أدرى ماذا أقول .. هذه كلمائى .. ولكن وقعها راقف - لكان صوت الكلمات قد تغير تماماً » .

إن بيراندللو يبدو وكأنه يدعونا طول الوقت لتأمل نسيج مسرحيته مثل الفنان التكميى الذى يدعونا إلى فحص الخامات المتنوعة التى تشكل نسيج لوحته . وتلك الدعوة فى حد ذاتها تمثل تحدياً لهدف الدراما التقليدية وهو إيهام المتفرج بأن ما يراه إنما هو انعكاس للواقع فى مرآة الفن . إن أكثر المشاهد اقتراباً من الطبيعية فى هذه المسرحية هو ذلك المشهد فى البروفة بين مدام ييس وابنه الأم . تتحدث مدام ييس مع الفتاة بصورة طبيعية هادئة ، وفوراً يبدأ الممثلون فى الاحتجاج ويوافق المخرج قائلاً : « التمثيل هو هدفنا هنا . نعم .. الطبيعة إلى حد معين ولكن لا يجب تجاوز هذا الحد » . إن مدير الفرقة هنا لا يريد الواقع على خشبة المسرح وإنما يطلب من ممثلة خلق إيهام بسيط بأن ما يجرى على خشبة المسرح هو الواقع . ولكن الأب يحتج على هذا الإيهام قائلاً إن خلق مثل هذا الإيهام بالواقع يحول الدراما إلى مجرد لعبة مسلية ، ولكن الممثلين يحتجون : « نحن ممثلون جادون - فنانون » .

ولكن الأب يرد فى يأس : « كم أود لو تركتم تلك اللعبة التى تسمونها بالفن والتى تعودتم على ممارستها هنا كفتاتين . دعونى أسألكم مرة أخرى من أنتم ؟ » ويشور المخرج بالطبع فهو لا يمكن أن يسمح لمجرد شخصية درامية أن تلقى الشكوك حول حقيقة شخصيته ودوره : « لن أسمح لمجرد شخصية أن تأتى لتسألنى من أنا ! » ولكن إجابة الأب توحى بأن الشخصيات الفنية قد تكون أكثر واقعية من الأشخاص الواقعيين ، فكل شخصية درامية لها حياتها المتفردة . . « إن الحقيقة يمكن أن تكون مجرد مظهر » كما يقول الأب : « لا ينبغي أن تعتمد اعتماداً كبيراً على فكرتك عن حقيقتك كما تبدو لك اليوم ، فحقيقتك اليوم يمكن أن تصبح كحقيقتك بالأمس . . مجرد وهم من أوهام الغد » .

وفى مسرحية أخرى هى مسرحية كل على طريقته نجد بيراندللو يحلل مستويات الحقيقة ويفحصها من خلال مناقشة فكرة الإيهام الدرامى . فهو هنا يُشرك المتفرجين فى العرض مباشرة إذ يضع وسطهم الأشخاص الحقيقيين الذين تصور المسرحية قصة جبههم . ويقوم هؤلاء الأشخاص الحقيقيون بالتجمع فى ساحة المسرح بعد الفصل الأول معبرين عن سخطهم لأن بيراندللو استمد مادة المسرحية من حياتهم الخاصة ويهددون بالاعتداء على المؤلف وإيقاف العرض المسرحى . وتبين الإرشادات المسرحية التى كتبها بيراندللو للمسرحية مدى اهتمامه بالتجريب فى محاولة إيجاد مسرح متعدد الأبعاد ، فهى تقول :

« فى هذا المشهد ، الذى يدور فى ساحة المسرح الخارجية أثناء خروج المتفرجين ، سوف ندرك أن ما قُدم على المسرح على أنه واقع لم يكن سوف اختلاق فنى نتيجة لظهور الشخصيتين الرئيسيتين فى المسرحية وسط الجمهور فجأة فى ساحة المسرح الخارجية فى الاستراحة ، وسوف ينتج عن هذا أن المتفرجين المنهمكين فى مناقشة الواقع الوهمى للمسرحية سنوف يجدون أنفسهم فجأة على مستوى آخر من مستويات الواقع ، أما فى الاستراحة التالية ، بعد الفصل الثانى ، فسوف ينشب الصراع بين تلك المستويات الثلاثة للواقع : شخصيات المسرحية ، والأشخاص الذين تُصور المسرحية حياتهم ، والمتفرجين . وسيتولد الصراع حين يهاجم أبطال القصة الحقيقيون الممثلين ويحاول المتفرجون التدخل بينهم » .

لقد حاول ييراندللو فى مسرحياته أن يحطم الدراما التقليدية متبعاً أسلوب التكميين فى تحطيم معطيات الخواس بهدف استكشاف أبعاد ومستويات الحقيقة وتقديمها فى كليتها . إن هدف الفنان كما قال جلايتزس هو تصوير الواقع فى حقيقته . وحقيقة الواقع فى أى جزء من جزئياته هى تبلور دائم ومستمر من خلال علاقات متشابكة لا نهائية ، ومن خلال نسيب لا تتحدد أبداً لتصل إلى المطلق . إننا لا نستطيع أن نُسدل الستار الختامى على أى مسرحية من مسرحيات ييراندللو إلا بطريق الصدفة أو الخطأ إذ أن العمل الفنى كإى شئ آخر لا يكتمل أبداً ، وليس هناك

حدود واضحة ومحددة بين الفن والحياة . لقد أدرك الفنان
النكعبي استحالة فصل وتحديد كنه أى معطى من معطيات التجربة
، لذا ركز جهده فى تصوير نشأة وتبلور معطيات التجربة فى
رحلتها اللانهائية نحو الحقيقة المطلقة .

جارى والباتافيزيقية أو فلسفة العيب

كتب الفريد جارى (١٩٧٣ - ١٩٠٧) ثلاث مسرحيات فقط كلها تدور حول شخصية واحدة تدعى أويو . ورغم ذلك فقد حقق شهرة عالمية إذ أن هذه المسرحيات الثلاث وكذلك أسلوب حياة جارى وأيضاً فلسفته المتفردة قد أحدثت ثورة واسعة الأبعاد فى المسرح الغربى حتى أن أحد المؤرخين للمسرح الغربى المعاصر كتب يقول : « عندما نطق الممثل فرمين جيميه أول كلمة فى مسرحية جارى الأولى الملك أويو تغير مسار المسرح الغربى تماماً » . (١ . ب . هنكشليف - العيب - ١٩٦٩) .

لقد كانت هذه المسرحية فى رأى هنكشليف البداية الحقيقية لمدرسة العيب التى ازدهرت فى الخمسينيات . عُرِضَت مسرحية الملك أويو لأول مرة على المسرح الجديد (تياتر نوفو) فى ١٠ ديسمبر عام ١٨٩٦ . وتدور المسرحية حول فكرة الطمع فى السلطة واغتصابها ، وتذكرنا كثيراً فى هيكلها الأساسى بمسرحية شكسبير الخالدة ماكبث . ففى بداية المسرحية نرى زوجة أويو نخته على قتل الملك ونسلاص واغتصاب عرشه . ونعلم من الحوار أن أويو هذا - وهو رجل بدين فظ الملامح قذر الثياب - كان من قبل ملكاً على أراجون وأصبح الآن قائداً فى جيش ونسلاص ملك بولندا . وفى اليوم التالى يذبح أويو كل الاسرة المالكة ولا يفلت من المذبحة سوى يوجولاس ، الوريث الشرعى للعرش ، ووالدته . ويدير أويو المملكة عن طريق القتل ونهب الاموال والممتلكات -

بل إننا نشاهد فى أحد مشاهد المسرحية طابوراً طويلاً من النبلاء ورجال القضاء والبنوك يُعدمون بواسطة آلة « تفتيت العقول » . وعندما ينتهى أويو من نهب أموال الملكة يشن الحرب على قيصر روميسا الذى كان قد اقسم أن يتقم لمصرع قريبه ونسلهم ، وتمخض الحرب عن هزيمة أويو وفر هو وزوجته إلى فرنسا !

والحبكة هنا - كما نرى - لا تأتى بالجديد ولا تعكس الهجوم الضارى الذى تضمنته المسرحية على تقاليد الدراما السائدة حينذاك ، وعلى القيم البرجوازية التى كان المجتمع الفرنسى يعتنقها فى ذلك الوقت . وهذا الهجوم الضارى يتضح بالدرجة الأولى فى شكل المسرحية وتكنيك العرض المسرحى كما قدم ذلك المساء .

ويصف لنا ووجر شاتوك فى كتابه سنوات الولاية (١٩٥٨) هذا العرض فيقول :

« قبل رفع الستار حُملت إلى مقدمة المسرح منضدة مغطاة بخيش بال . ثم ظهر جارى ، وكان بالغ الشحوب ، وقد زين وجهه مثل الساقطات ، ووقف فى مواجهة أضواء المسرح . أخذ جارى يتحدث إلى الجمهور فى صوت عمل خال من التعبير بينما يرتشف بعصية من كوب فى يده ، واستمر على هذا الحال لمدة عشر دقائق كاملة حتى بلغ الغيظ من المتفرجين مبلغه . تحدث عن كل من شاركوا فى العرض ، وشكرهم ، وعن الأتعة التى سوف يرتديها الممثلون ، وأعلن أن الفصول الثلاثة الأولى من المسرحية لن تتخللها استراحة . ثم ختم حديثه قائلاً : على أية حال ..

لدينا ديكور رائع . وكما أنه من الممكن أن نستخدم طلاقات الرصاص فى عام ١٠٠٠ للإيحاء بمنظر مسرحية تجرى أحداثها فى الأبدية أو اللا زمان ، فإننا فضلنا ديكوراً مسرحيتنا به أبواب تكشف عن حقول من الجليد تحت سماء زرقاء ، وبه مدفأة بها ساعات حائط يتأرجح بندولها بشدة فتصبح الساعات أبواباً . وبه أيضاً أشجار نخيل تنمو أسفل سرير ، وذلك حتى تتمكن الأفيال التى تقطن أرفف المكتبة من التجوال والتزهى بينها . أما عن الأوركسترا ، فقد استغنيينا عنها ، واستعضنا عنها ببعض آلات الايقاع والبيانو ، وستأتىكم الموسيقى من خلفية المسرح «أوبوية» الطابع . أما عن الحدث .. فهاهو يوشك أن يبدأ ومسرحه بولندا .. أو فى معنى آخر .. لا مكان .

وبعد هذه المقدمة اختفى جارى ودخل الممثل فرمين جيميه إلى مقدمة المسرح وصاح فى المتفرجين بكلمة نابية . ولم يكن أحد قد جرو من قبل على استخدام مثل هذه الألفاظ على المسرح ، ومن ثم فقد ثار المتفرجون ، وعم الهرج والمرج والصفير والشتائم « ١ » .

لقد استطاع جارى فى هذه المسرحية خلق نوع جديد من المسرح لا يقوم على مناقشة أو عرض الأفكار والقضايا الجادة وإنما يهدف أساساً إلى تفرغ جميع الأفكار والقضايا من جديتها ، وإظهار عبثيتها عن طريق المعالجة المرحية الساخرة فى الحوار ،

وأيضاً عن طريق تغيير شكل العرض المسرحى تغييراً جذرياً بحيث يصبح لوحة تنسم فى آن واحد بالعبيبة والهزلية .

لقد كان جارى - باستثناء مسرحية بيوجنت لهنريك إبسن - يفت المسرح الغربى المعاصر بكل تقاليده التى تحد من حرية الممثل وتغيره على الالتزام بالواقعية . وحاول فى مسرحيته الأولى أن يجعل الممثل يستخدم ما أسماه بالإشارة أو الجملة المعبرة العالمية ، بدلاً من الاعتماد على اللغة ، وفضل استخدام الأقنعة على المكياج المسرحى ، كما فضل استخدام اللوحات المكتوبة للدلالة على المكان بدلاً من تغيير الديكور .

وفى محاولته لإيجاد شكل جديد للعرض المسرحى صمم جارى ديكوراً لمسرحيته استعان فيه بالفنان هونار والفنان فيلار والرسام العالمى تولور لوتريك . ويصف لنا آرثر سيمونز فى كتابه دواصات فى الفنون السبع هذا الديكور فيقول : « رسمت المناظر بالأسلوب الذى نعهده فى رسوم الاطفال بحيث تختلط فيها المناظر الداخلية بالمناظر الخارجية والمناطق الحارة والجليدية . . بل وأيضاً المعتدلة . ففى خلفية المسرح كانت هناك أشجار تفاح مزهرة تحت سماء زرقاء صافية ومسطها نافذة . وكانت هناك مدفأة ومن خلال تلك المدفأة كانت الشخصيات تدخل وتخرج . وفى يسار المسرح تجد منظراً يصور سريراً بأسفله شجرة عالية ، بينما يهطل

الجليد . أما عمن المسرح فكان يصور أشجار نخيل باسقة . أما بجوار الباب فكان هناك هيكل عظمى يتأرجح » .

كان هذا الديكور مضحكاً وجديداً وبالغ الغرابة حتى أن الشاعر الأيرلندي و . ب . بيتس قال بعد العرض متعجباً : « بعد مثل هذا العرض .. وبعد مالارميه وفيرلين والآخريين لا يمكن لأحد أن يأتي بجديد . حقاً .. لن يأتى بعدنا سوى الإله الوحشى ! » .

أجل كانت رؤية جارى للعالم رؤية وحشية لا يحكمها منطق أو عقل ، وحاول جارى أن يعبر عن هذه الرؤية فى أسلوب حياته وفى مسرحياته ، فتبع المسرحية الأولى بمسرحية ثانية (١٨٩٧ - ١٨٩٨) تدور أيضاً حول شخصية أويو . ولم يصور أويو ملكاً هذه المرة ، بل جعله شخصاً عادياً يمثل الشر بعينه ، ويسحق كل من يقف فى طريقه . وتبع أويو الثانية هذه بمسرحية أخرى هى أويو فى الاخلال وكانت تقليداً ساخراً هزلياً للكلاسيكية اليونانية أوفوريوس مقيداً وفيها صور أويو وقد قرر أن يصبح عبداً ليقلب القيم التقليدية التى ترتبط بفكرة السيد والعبد .

أما عن أسلوب حياته فقد عمد جارى إلى التفرغ فى ملبسه وتصرفاته لدرجة الخلل ، وأطلق على نفسه لقب الملك أويو ، ووصف مسكنه ببلاط أويو وحاول أن يتوحد فى سلوكه مع هذه الشخصية الوهمية ، مستخدماً الخمر والمخدرات مما أدى إلى انهياره وموته فى سن صغيرة .

الباتا فيزيقية او فلسفة الحلول الخيالية - او فلسفة اللا فلسفة:

لم يكن جارى يؤمن بالفلسفات المتوارثة التى تفسر عالم ما وراء الطبيعة ، وكان يرى العالم ككم مجهول من الظواهر العارضة التى تفتقر إلى المنطق ، لذلك ابتدع فلسفته الخاصة التى أسماها بالباتافيزيقية ساخراً بها من كل الفلسفات الميتافيزيقية .

وصف جارى الباتافيزيقية بأنها : «العلم الذى يشرح منطقة ما بعد الميتافيزيقية . . إنها علم الحلول المتصورة أو الخيالية . . ومن خلالها نصل إلى مستوى آخر من مستويات الوجود ، ونحقق وعياً لا يمكن تحقيقه ، وبها نصل إلى القوانين التى تحكم العوارض والاستثناءات فى الكون بحيث نكتشف العالم الذى يكمل عالمنا التقليدى إن القوانين التى تحكم العالم التقليدى ماهى إلا استثناءات متكررة أو حقائق عارضة ليست لها حتى ميزة التفرد . . إننا فى الواقع يمكن أن نعتبرها استثناءات استثنائية » .

لقد كان جارى يحاول عن طريق فلسفته هذه أن يستشف عوالم جديدة ومناطق وعى جديدة خارج العوالم المنظورة والنظريات الميتافيزيقية التقليدية . وكان فى هذا متأثراً إلى حد كبير بالرمزيين إذ لا يجب أن ننسى أن جارى بدأ حياته شاعراً رمزياً تحت جناح المدرسة الرمزية فى الشعر - تلك المدرسة التى بلغت أوج ازدهارها إبان حياته .

ولكن ما يميز جارى عن الرمزيين هو افتقاده للإيمان بوجود عالم روحى وراء الظواهر الطبيعية ، تكتسب فيه الظواهر العارضة معناها الكلى وحقيقتها الخالدة ، وكان فى هذا أقرب إلى كتاب العبت منه إلى الرمزيين .

إحياء الباتا فيزيقية بعد الحرب العالمية الثانية :

اجتمع نفر من المعجيين بالفريد جارى برئاسة د. دى. ل. ساندو بعد الحرب العالمية الثانية وأسسوا ما أسموه بكلية الباتا فيزيقية التى أصبحت فيما بعد أكثر الحركات الفكرية فى العالم الغربى إغراقاً فى الغرابة وبعداً عن المؤلف . . وجعلوا لها تنظيماً معقداً ، وأرسوا لها قواعد ولوائح مفرقة فى العبثية ، بحيث أصبحت أشبه بنكته تؤخذ مأخذ الجد . وكان من بين الأعضاء المؤسسين القصاص ريمو كوينو والشاعر جاك بريفير والرسام جان دوبوفيه والفنان بوريس فيان و رينيه كليير والكاتب المسرحى المعروف هوجين هونسكو .

واعترف هؤلاء المؤسسون بأن علم الباتا فيزيقية علم يصعب تعريفه . . بل إن وجر شاتوك ، وكان من أعضائها البارزين ، قال : « من التناقض أن نحاول تعريف الباتافيزيقية من خلال أى شئ سوى الباتافيزيقية نفسها . الباتافيزيقية لا تُعرف إلا بنفسها » . ومضى شاتوك ليُشبه إدراك كنه الباتافيزيقية بالنيرفانا فى الفلسفة البوذية - أى لحظة التكشف الصوفى التى لا تُعرف إلا عن طريق ذكر كل ما هى ليست عليه ! .

لقد كانت الباتافيزيقية هى أقصى رد ضد العلوم الطبيعية أو الفيزيائية ، ونوع الوعى بالحقيقة الذى خلقتة تلك العلوم . لقد كان جاروى يعتقد بأن الحياة فى عالم يسير حسب قوانين ثابتة معلومة ، ويحكمه قانون السببية ، من شأنه أن يشكل عبثاً ثقيلاً على خيال ووجدان الفنان الحساس ، وكان يؤمن بأن دكتاتورية العلوم الطبيعية أقسى من الدكتاتورية السياسية لأنها تخلق نوعاً من الإحباط الإنسانى ، لأنها دكتاتورية اعتباطية ، لا تملك منطقاً أى حق فى الوجود . وكان يرى أن افتراضات العلوم الطبيعية عن العالم إنما هى نتائج التجارب العلمية - فهى إذن افتراضات مؤقتة تحكمها درجة التقدم العلمى .

لذلك دعت الباتافيزيقية إلى افتراض أن كل ظاهرة طبيعية تمثل قانوناً قائماً بذاته دون أى تعميم - أى أن الباتافيزيقية هى : « علم الخاص . . أو علم القوانين التى تحكم الاستثناء لا القاعدة » (دورية إفرجرون - العدد الباتافيزيقيون ١٣ ، «تعريف الباتا فيزيقية»).

لقد قال الباتافيزيقيون أن الظواهر الطبيعية والأفكار الميتافيزيقية تتكرر، وبعضها يتكرر بصورة أكثر من وبعضها الآخر . ولكن هذا التكرار لا يعنى أنها ظواهر ثابتة وليست عارضة. لقد وقعت العلوم الطبيعية فى خطأ جسيم عندما اعتبرت هذا التكرار دليلاً على ثبات الظواهر وأقامت عليه تعميمات وقوانين عامة وعلمية. إن منطق الوعى الباتافيزيقي تتخطى العلوم الفيزيكية والميتافيزيقية، وفيها تمثل كل ظاهرة وحادثة قانوناً قائماً بذاته . وهذا يعنى أنه لا توجد قوانين

جماعية ثابتة طبيعية أو أخلاقية أو جمالية - هناك فقط قوانين فردية تحكم الظواهر الفردية .

لقد كانت الباتافيزيقية تمثل مرحلة قصوى من مراحل الفوضى الفلسفية . ولكنها بالرغم من ذلك لم تكن فوضى تسعى إلى التدمير ، بل فوضى تدعو إلى المرح والتسامح وتقول أن لكل فرد الحق في سلوكه الخاص ، لأن كل فرد ظاهرة منفردة لا تخضع لقانون عام . ولتحت لواء الباتافيزيقية كما شرحها دعائها بعد الحرب العالمية الثانية - تتساوى كل الأشياء، وفي نطاق الأبدية ، أو اللارمن ، يتساوى العلم والجهل ، والجاد والهزلى ، والمنطق والعبث ، حين تنتفى السببية الحقيقية من كل شئ .

ورغم تساوى الأشياء ، فمن الأفضل للفنان أن يتجاهل المنطق ... « إنك عندما تقص قصة مفهومة فإنك تلقى عبثاً على العقل المتلقى وتفسد الذاكرة ... ولكنك عندما تقص قصة لا تخضع لقواعد المنطق المألوفة فإنك تعطى العقل والذاكرة فرصة للتفكير الخلاق » .

(الفريد جارى - المسرح الفرنسى منذ تحرير فرنسا -
تأليف ميجيلر - ١٩٥٩) .

والباتافيزيقية ترفض فكرة البحث عن الحقيقة إذ أن الحقيقة ما هى إلا فكرة عامة ، أو مجرد تعميم ، وتفضل عليها ما أسماه جارى « برحلة عبث واستكشاف ومغامرة فى خضم الأبدية الذى نحيا فيه » . وهى فلسفة ترى بأنه إذا كانت هناك ثمة حقيقة يمكن

الوصول إليها فالطريق الوحيد لها هو من خلال المتناقضات ، وهى
فلسفة ترفض كل القيم المتوارثة ، ولكنها لا تدعو للثورة ، ولا
تدعو أيضاً للاستسلام ، وهى فلسفة لا تنادى بقيم أخلاقية محددة
، لكنها أيضاً لا تدعو للانحلال ، وهى لا تهدف إلى إصلاح
مباسبى من أى نوع ، ولكنها أيضاً لا تحبذ الحفاظ على النظام
السياسية السائدة . وهى قبل كل شئ فلسفة لا تُعَدُّ تابعيها
بالسعادة ، ولكنها لا تعدهم أيضاً بالشقاء .

إن الباتافيزيقية تجسد من خلال عبثيتها المطلقة - أى إنتفاء أى
إيمان أو عقيدة أو قيمة منها - تجسد فلسفة العبث أو عبثية الوجود:
« ليس للباتافيزيقية أية علاقة بالفكاهة بمعناها التقليدى أو
بالجنون كما يُعرّفه علم النفس . إن الحياة لا معنى لها . . ومن
المضحك أن نأخذها مأخذ الجد ، ولا يجب أن نأخذ مأخذ الجد
سوى كل ما هو فكاهى ولا معقول » (دورية إفرجرين - ١٣٠٥
- « تعريف الباتافيزيقية ») .

تأثير الباتافيزيقية على يونسكو ومسرح العبث :

لقد كان للباتافيزيقية تأثير كبير على ما يُعرف بمسرح العبث .
فالقارئ لأعمال يونسكو ويبيكت وأداموف وغيرهم يدرك أن كل
مسرحياتهم ، رغم تباينها ، تستند إلى فكرة أساسية وهى فكرة
اللاجدوى ، وأيضاً إلى فكرة الحلول الخيالية . ففى معظم هذه
المسرحيات نجد الشخصيات تحاول أن تخرج من موقف لا منطق له

ولا تبرير عن طريق حل خيالى لا يبرره منطق . ففى الكراسى ليوجين يونسكو هناك رسالة هامة يجب أن تصل أشخاصاً غير موجودين عن طريق خطيب أياكم ، وفى مسرحية فى انتظار وجوده هناك شخصان يتظران ثالثاً يمثل لهما نوعاً ما من الحلول يظل طوال المسرحية مجهولاً - بل إن المشكلة الأساسية أيضاً يكتنفها الغموض . وبالطبع ، لا يصل الشخص الموعود ، بل يصل بوزو بالكرياج .

وربما كان يونسكو باعتباره عضواً من أعضاء الكلية الباتافيزيقية المؤسسين أكثر كاتب يتضح فى مسرحه تأثير الفريد جارى والباتافيزيقية على مسرح العبث .

فعندما ظهرت مسرحية يونسكو الأولى المغنية الصلعاء أسرع رواد السريالية بالاحتفاء بها ، وأعلن فيليب سوتو وأندريه برهتون وبنجامين بيريه أن السريالية قد قُدر لها أخيراً أن تستمر فى المسرح وأن يونسكو هو أفضل ثمرة أدبية للحركة السريالية .

والدارس لمسرح يونسكو لا يمكن أن ينكر وجود ملامح من السريالية فى أعماله . لقد رفعت السريالية من شأن الأحلام ومنطقة العقل الباطن التى يمكن أن يكشف فيها الإنسان بمعناه الكامل . ويونسكو يستخدم الأحلام بكثرة فى مسرحه ، وهو أيضاً يتبع أسلوب المسرح السريالى كما ظهر فى الأعمال المسرحية القليلة التى أثمرتها الحركة السريالية - مثل مسرحيات ووجيه فيتراك و انتونين أرتو و ريبيمون ديسانى (أنظر فصل السريالية)

- ذلك الأسلوب الذى يحافظ على التفاصيل الواقعية حتى التافه منها بدقة شديدة مع إدخال عناصر لا تمت إلى الواقع بصلة ، وتنتمى أساساً إلى عالم الكوايس .

ورغم ذلك فقد أنكر يونسكو صراحة انتماءه للحركة السريالية أو تأثره بها إذ قال : « لم يحدث أنى انتميت فى أى وقت إلى هذه المجموعة ، ولا انضممت إلى السرياليين الجدد . وهذا لا ينفى أن أفكارهم أثارت اهتمامى » (دوريه إفوجرين - ١٦٨٦ - ١٩٥٩/١٢/٢٤) .

لقد بدأ يونسكو نشاطه الأدبى ببعض القصائد ذات النبرة السريالية الواضحة ، وكان فى هذا متأثراً بـ ميتزلنك و فرانسيس جام . ولكنه كان دائماً يؤكد بأن تأثير السريالية عليه كان ينحصر فى أنها كانت مجرد قوة حررته من التقاليد الأدبية الموروثة ، وأنه بعد ذلك سلك طريقاً مختلفاً . لقد كان اعتراف يونسكو الرئيسى على السريالية يتلخص فى أنها كحركة فكرية قصرت جهودها على « فتح الأبواب أمام طوفان اللاوعى . . طوفان الحب والاحلام ، دون أى محاولة لضبط وتنظيم المادة التى نتجت عن هذا فى أعمال فنية تتميز بالوضوح » (يونسكو - اكتشاف المسرح) .

لقد بُهر السرياليون بفكرة الهروب إلى عالم الحقيقة الكاملة الكامنة فى اللاوعى بحيث أعمتهم عن الخطر الكامن منذ الأبد فى

الموقف أو الوضع الإنسانى . وتصور السرياليون أن استكشاف اللاوعى بصورة تلقائية كاملة هو طريق الخلاص ، وكان هذا فى رأى يونسكو خطأ كبيراً . فالفنان لا بد وأن يحقق توازناً دقيقاً بين التلقائية وبين ما أسماه بالوضوح الفنى حتى يتحقق لتجربته الفنية الاكتمال المؤثر . ولا يجب أن يفرق الفنان فى عالم الرؤى والأحلام التلقائية بل أن يتنظم هذه الأحلام والرؤى فى شكل فنى واضح منظم يعبر عن رؤية الفنان الشاملة للموقف الانسانى - حتى ولو كان موقفاً عيبياً هزلياً .

يقول يونسكو « إننى أؤمن بأن الفنان لا بد وأن يمتلك خليطاً من التلقائية والدوافع اللاواعية ، وقدرة على الوصول إلى رؤية واضحة لا تخاف أى شئ يكشف عنه اللاوعى ..

فليسمع الفنان لطوفان اللاوعى بالانطلاق التلقائى ولكن بعد ذلك يأتى دور الفحص والتنظيم والفهم والاختيار لتحقيق العمل الفنى الناجح » (اكتشاف المسرح) .

لم تكن السريالية إذن عنصراً أساسياً فى ميراث يونسكو الأدبى باعتباره .. لقد رفض فكراً نبراتها التفاضلية السهلة ، ورفض فنياً تلقائيتها الهوجاء . وإذا كان يونسكو قد أنكر انتماءه للسرياليين فقد أعلن أنه يقتصر ويتشرف بانتمائه للبئاتافيزيقيين ، بل إنه نشر عدداً غير قليل من أعماله للمرة الاولى فى كراسات ودوسيهات الكلية البئاتافيزيقية .

لم يتأثر يونسكو تأثيراً مباشراً يتخذ صورة التقليد بالفريد
جاري . لقد استوعب يونسكو أفكار جاري وفلسفته العبية وروح
الكوميديا التي اعتقد جاري أنها الوسيلة الوحيدة لتناول الحياة في
عبئتها المتناهية . لقد رفض يونسكو فلسفة الحلول السهلة التي
أمن بها السرياليون ، ورفض روح التفاؤل السهل التي تغلغلت
في هذا التيار - ذلك التفاؤل الذي كان يستند إلى الإيمان بأن
الحقيقة (وهي صنو الخلاص) تكمن في استكشاف الفنان لحياته
الداخلية اللاوعية ، والتصافى معها في تلقائية، وببذ العالم
العقلاني التقليدي . إن أعمال يونسكو تعكس بوضوح ميله لفلسفة
« ما بعد اللاوعي وما بعد الميتافيزيقية » - أي فلسفة الحلول الخيالية
أو اللا حلول . لقد كان يونسكو يعتقد مثل جاري بعبية
محاولة البحث عن الحقيقة ، وغالباً ما كانت مثل تلك المحاولة
تؤدي في مسرحياته - مثل مسرحية **القاتل** - إلى طريق مسدود
: وهو الموت . ففي هذه المسرحية يحاول بيرامجيه أن يكشف
حقيقة تلك المدينة الفاضلة التي وصلت إلى جميع الحلول
لجميع المشاكل ، حتى مشكلة المطر ، والتي لم تبق فيها سوى
مشكلة واحدة هي الموت . وينتهي به البحث إلى طريق يعترضه
كائن لا يقبل من بيرامجيه أية تبريرات فلسفية أو أخلاقية أو قانونية
أو اجتماعية أو عقلانية لعدم قتله .

ويتهى الأمر بمقتل ييرالحجه . ويظل لغز الموت يخيم على
المدينة الفاضلة .

لقد انتفع يونسكو بالكثير من عناصر السريالية ، ولكن
الأرضية الفلسفية لأعماله كانت تدين بالفضل لالفريد جارى ،
البائنافيزيقيين .

مسرح العبث

بين صمويل بيكيت وهارولد بنتن

إرتبط التيار المسرحي الذي أطلق عليه الناقد البريطاني مارتن إسلن إسم مسرح العبث (فى كتابه الشهير الذى يحمل نفس العنوان) باسم الكاتب المسرحي الأيرلندي صمويل بيكيت ، وخاصة مسرحيته الأولى الشهيرة فى انتظار جودو ، التى تُعد النموذج الأولى لهذا الضرب من المسرح ، والتى أحدثت ضجة هائلة فى الأوساط المسرحية الأوربية حين عُرضت لأول مرة فى باريس عام ١٩٥٣ . وفى هذه المسرحية تبلورت الملامح الفنية والفكرية لهذا النوع المسرحي الجديد بصورة حادة واضحة ، وكشفت عن أصولها فى الفلسفة الوجودية والفكر السيرىالى ، وعن رؤية عبثية قائمة للوجود الإنسانى تخلو من الجلال المأساوى ، وتتخذ من السخرية المريرة والفكاهة السوداء أسلوباً لها .

لقد أدرك بيكيت أن الرؤية العبثية رؤية عديمة تؤدى بالضرورة إلى انتفاء القول والفعل من الحياة ، وكذلك من المسرح - باعتباره تصويراً وتفسيراً استعارياً للحياة . لذلك يلحظ المتتبع لأعماله الدرامية - سواء تلك التى كتبها للمسرح أو للأذاعة أو السينما أو التلفزيون - أن هذه الأعمال الدرامية تتقلص فى أحجامها تقلصاً إطرادياً مع مرور الوقت حتى لا تكاد تشغل سوى بضع صفحات

قليلة ، بل وأحياناً صفحة واحدة . فمسرحيته السماء النفس مثلاً (١٩٦٩) طولها نصف صفحة ، ولا تستغرق عند العرض سوى خمس دقائق فقط ، وتخلو تماماً من الشخصيات والأفعال البشرية واللغة . وفي هذه المسرحية يرتفع الستار مع أصوات أنفاس لاهنة تتردد وصرخة إنسانية ، ليكشف عن مسرح خاوى ، تنتشر فوقه أكوام من القمامة . وبعد خمس ثواني يبدأ الستار فى الهبوط تدريجياً مع صوت أنفاس متحسرة تعقبها صرخة . وعند ذلك ينتهى العرض . ويقصد ببيكيت بهذه المسرحية أن يقدم استعارة مرئية مكثفة ، تختزل معنى الحياة الإنسانية كما يراها فى صورة مجسدة .

وفى مسرحية أخرى بعنوان لست أنا (١٩٧٢) لا يرى المشاهد على المسرح سوى فم ممثلة تُسلط عليه الاضواء ، وهو يلقي بمونولوج لاهت قصير هو كل المسرحية ، فكان الممثلة قد تحولت إلى فم لا يرتبط بجسد حى أو بالوجود . وكان بيكيت قد اختزل أجساد ممثليه فى مسرحية سابقة (عام ١٩٦٣) أسماها فقط المسرحية فوضع الشخصيات (وهم رجل وامرأتان) داخل آنية فخارية كبيرة لا تظهر منها سوى رؤوسهم ، ويلقى كل منهم بمونولوجه الخاص دون أن يوجهه لأحد ، وتتقاطع المونولوجات لتكشف فى النهاية عن حتمية انعدام التواصل بين البشر .

وتبلغ عدمية بيكيت الفكرية أقصى درجاتها فى تلك المسرحيات التى ينفى فيها اللغة تماماً ليركز على وحدة الإنسان فى

الوجود فى كون يناصبه العداء ، وعلى عجزه التام عن الفعل .
وقد فضلت أن أسوق للقارئ هنا نموذجاً من تلك المسرحيات
القصيرة التى تجسد هذه الرؤية العبثية ، وهو أحد نصين نشرهما
ييكيت تحت عنوان بلا كلمات عام ١٩٥٧ ، فهو نص يبدأ بنفى
الكلمة وإنكارها ، وينتهى بانتفاء القدرة على الفعل عند إدراك
اللاجدوى .

وبين هذا النص أن ييكيت قد وصل بالتشكك فى قدرة
اللغة على إحداث التواصل الإنسانى . وفى فعاليتها كأداة تفكير
فى عالم يخلو من المعنى ، إلى نقطة النفى الكامل لوجودها -
أى إلى نقطة الصمت المطبق . وهو هنا يوظف شكلاً مسرحياً
معروفاً هو « المايم » أو التمثيل الصامت ، توظيفاً جديداً إذ
يجعله أداة تعبير بليغة عن كفره باللغة فى إطار عبثية الوجود .

وهذا النص ، على قصره ، يقدم للقارئ بتركيز شديد
المحاور الأساسية فى مسرح العبث رؤيةً وأسلوباً فنياً ، وهى
المحاور التى نوجزها فيما يلى :

١- الاغتراب التام للإنسان ، ووحده فى كون يناصبه
العداء ، ويبدو وكأنه يتكرر عليه حق الوجود . فمسرح العبث يقدم
لنا شخصيات منبوذة ، لامتمية ، لفظتها الحياة . وهو يضع هذه
الشخصيات فى صراع دائم يخلو من المنطق والتبرير مع محيط
وجودها المادى والمعنوى ينتهى باستسلامها فى قنوط .

٢- فكرة اللاجدوى التى تسيطر على كل شئ . فمسرح العبث يرى أن كل الأفعال والأنشطة التى يقوم بها الإنسان ، وكل الخبرات التى يكتسبها ، مهما بالغ فى فلسفة قيمتها ونفعها ، ما هى فى حقيقة الأمر سوى « العاب » تسلية لا طائل من ورائها ، ولا تفسير من شئ ، وفائدتها الوحيدة هى قطع الوقت ، وقتل الملل ، فى انتظار خلاص لا يجرى ، فى الرقعة الجذباء بين ميلاد لا اختيار للإنسان فيه ، وموت كثيراً ما يستعصى عليه ، وإذا جاء لا يمثل خلاصاً أو مولداً جديداً بل يمثل العدم الكامل .

٣- ترتبط فكرة لا جدوى الفعل بفكرة لا جدوى اللغة فى مسرح العبث . إن اللغة فى مسرح العبث ، وفى مسرحيات بيكيت خاصة ، تصبح مجرد أصوات جوفاء الهدف الوحيد منها هو درء غائلة الصمت الموحش الذى يلف الإنسان فى وحدته الوجودية . فالإنسان فى مسرح العبث يتكلم لا لشئ سوى أن يخدع نفسه بوهم التواصل ، وليهرب من الإحساس المرعب بالخواء الكامل من حوله .

٤- محاكاة أسلوب السينما الصامتة - وخاصة أفلام تشاпли و إيستر كيتون - فى ترجمة الرؤية العبثية إلى تشكيل مسرحى . إن البطل فى هذه الأفلام يظهر دائماً مغترباً ، وعرضاً لعدوان المجتمع والحياة ، بل والقوى الطبيعية . ففي أحد أفلام إيستر كيتون - على سبيل المثال - تهب عاصفة هوجاء تقتلع الأشجار والبيوت ، ووسط هذه العاصفة الرعناء يجرى البطل

محاولا الهرب من قسوة العاصفة وأيضاً من عدد من البشر
بطاردونه للنيل منه . ولم يكف القدر بابتلائه بهؤلاء المطاردين ،
بل جعل الأشجار الطائرة فى مهب الريح تغير مسارها هى الأخرى
لتطارده عن عمد لتلحق به الأذى .

لقد اقتبس مسرح العبث من هذه الأفلام الصامتة فكرة البطل
الشريد ، واقتبس أيضاً أسلوبها المميز فى تقديم موقف تختلط فيه
عناصر السبؤس الشديد بالقسوة البالغة والكوميديا الفاقعة ،
ويحمل فى طياته تعليقاً حزيناً على وضع الإنسان فى الكون .
وفى أيدي كتاب العبث تكثف العنصر المأساوى فى هذا
الشكل الفنى حيث أصبح الأسلوب الفنى المميز لمسرح العبث هو
ما يمكن أن نسميه بالهزلية الفلسفية السوداء .

٥- الاعتماد على الاستعارة المسرحية المجسدة : فمسرح
العبث مسرح شعرى ، يقدم رؤية كلية لارؤية تحليلية ، ويتوسل
بالصورة الفنية إلى التعبير عن رؤيته . ولكنه يختلف عن المسرح
الشعرى المعهود فى كفره باللغة المنطوقة ويستعاض عنها بلغة
التجسيد المسرحى . إن الاستعارة الشعرية فى مسرح العبث تتجسد
فى تشكيل فنى محسوس على خشبة المسرح، بل إن كل مسرحية
جيدة فى هذا التيار يمكن وصفها بأنها استعارة شعرية مرئية مجسدة .
لهذا نجد أن المنظر فى مسرح العبث، وكل تغيير يطرأ عليه، وكل
جزئية تضاف إليه ، لا يقل أهمية عن حركات الممثلين أو الكلمات
المنطوقة . لقد استبدل مسرح العبث بشعر الكلمة شعر الحركة

والتجسيد المسرحى فى الديكور بحيث جعل الديكور المسرحى أداة تعبير درامية - شعرية أساسية، وجزءاً لا يتجزأ من الحدث المسرحى. ولم يعد الديكور فى هذا النوع من المسرح مجرد حلية ، أو إطاراً يحتوى الحدث واقعياً أو رمزياً ، بل لم يعد انعكاساً تشكلياً للحدث يؤدى وظيفة التكتيف للمعنى، بل أصبح الديكور عنصراً إيجابياً فى الصراع الدرامى لا يكتمل معنى الحدث دونه كما سيتضح للقارئ من النص الذى نقدمه هنا .

المسرحية

- المنظر صحراء . إضاءة باهرة .
- يُلقى برجل من الجناح الأيمن للمسرح إلى منتصف الخشبة حيث يقع متكوراً . يهب الرجل واقفاً لتوه . ينفض الغبار عن ملابسه . يستدير جانباً ، ويستغرق فى التفكير .
- ينبعث صغير من الجناح الأيمن .
- يتبّه الرجل ويفكر . يتجه إلى الجناح الأيمن .
- يُقلّظ به فوراً مرة أخرى إلى منتصف المسرح حيث يقع . يهب واقفاً فى الحال . ينفض الغبار عن ملابسه . يستدير جانباً ، ويستغرق فى التفكير .
- ينبعث صغير من الجناح الأيسر .
- يتبّه الرجل ويفكر . يتجه إلى الجناح الأيسر .
- يُقلّظ به فى الحال مرة أخرى إلى منتصف المسرح حيث يقع

- يهب واقفاً في الحال . يستدير جانباً . ويستغرق في التفكير .

- ينبعث صفير من الجناح الأيسر .

- يتبهِ الرجل ويفكر . يشرع في الاتجاه إلى الجناح الأيسر .
يردد . يغير رأيه . يتوقف . يستدير جانباً . ويستغرق في التفكير .

- تهبط شجرة من أعلى المسرح وتستقر على الأرض . بالشجرة فرع واحد على ارتفاع ثلاثة بارادات من الأرض . أعلى الشجرة يوجد عدد من جريد النخل يُلقى بدائرة من الظل أسفلها .

- الرجل مستغرق في التفكير ولا يلمحها .

- يتبهِ الرجل ويستدير . يلمح الشجرة - يتجه إليها ويجلس في ظلها - يتأمل كفيه .

- يهبط من أعلى المسرح مقص كبير ويستقر أمام الشجرة على ارتفاع ياردة واحدة من الأرض .

- الرجل مستغرق في تأمل كفيه ولا يلمحه .

- ينبعث صفير من أعلى .

- يتبهِ الرجل . يلمح المقص . يلتقطه ويشرع في تقليد أظافره .

- تطوى الشجرة جريد النخل أعلاها كما تُطوى المظلة . وتخفى

دائرة الظل .

- يسقط المقص من يد الرجل ويستغرق في التفكير .

- يهبط من أعلى المسرح إبريق صغير عليه لافتة كبيرة تحمل كلمة

« ماء » فى حروف بارزة . يستقر الإبريق على ارتفاع ثلاث

ياردات عن الأرض .

- ينبعث صغير من أعلى .

- يتبته الرجل . يلمح إبريق الماء . يفكر . ينهض من جلسته

ويتجه إلى حيث الإبريق ويقف أسفله . يحاول جاهداً أن

يمسك به ، ولكن دون جدوى . يئأس من المحاولة - يتوقف

- يستدير جانبا . ويستغرق في التفكير .

- يهبط من أعلى المسرح مكعب كبير ويستقر على الأرض .

- الرجل مستغرق فى التفكير ولا يراه .

- ينبعث صغير من أعلى .

- يستدير الرجل ويلحظ المكعب . يتأمل إبريق الماء . يفكر .

يذهب إلى المكعب . يرفعه ، ويحمله ويضعه أسفل إبريق الماء

. يختبر ثبات المكعب . يعتليه . يحاول جاهداً الإمساك

بالإبريق ولكن دون جدوى . يهبط ويحمل المكعب إلى مكانة

- الاول . يستدير جانبًا ، ويستغرق فى التفكير .
- يهبط من أعلى المسرح مكعب أصغر من الاول ويستقر على الأرض .
- الرجل مستغرق فى التفكير ولا يراه .
- ينبعث صغير من أعلى .
- يستدير الرجل ، ويلمح المكعب الثانى . يتأمل ثم يتأمل الإبريق .
- يتجه إلى المكعب الثانى ويرفعه إلى حيث إبريق الماء . يضعه أسفل الإبريق . يختبر ثباته . ثم يعتليه . يحاول جاهداً الإمساك بالإبريق ولكن دون جدوى .
- يهيم برفع المكعب الثانى والعودة به إلى مكانه الاصلى . يتردد . يغير رأيه . يتجه إلى المكعب ويرفعه . يحمله إلى حيث المكعب الثانى ويضعه فوقه . يختبر ثباتهما ثم يعتليهما . ينهار المكعبان ويقع الرجل الذى يهب واقفاً فى الحال وينفض الغبار عن ملابسه . ويستغرق فى التفكير .
- يرفع الرجل المكعب الصغير ويضعه فوق المكعب الكبير . يختبر ثباتهما ثم يعتليهما . وفى اللحظة التى يوشك فيها أن يلمس إبريق الماء يرتفع الإبريق إلى أعلى بحيث يصبح بعيداً عن متناوله يديه .

- يهبط الرجل . يفكر . يعود بالمكعبين إلى حيث كانا في بادئ الأمر واحداً تلو الآخر . يستدير جانباً . ويستغرق في التفكير .

- يهبط من أعلى المسرح مكعب ثالث أصغر من الثاني ويستقر على الأرض .

- الرجل مستغرق في التفكير ولا يراه .

- ينبعث صغير من أعلى .

- يتبته الرجل ويستدير . يلمح المكعب الثالث . يتأمله . يفكر . ولكنه يستدير جانباً مرة أخرى ويستغرق في التفكير .

- يرتفع المكعب الثالث ، ويختفي أعلى المسرح .

- يهبط من أعلى المسرح بجوار إبريق الماء جبل به عقد لتسهيل التسلق .

- الرجل مستغرق في التفكير ولا يراه .

- ينبعث صغير من أعلى .

- يتبته الرجل ويرى الجبل . يفكر . يذهب إلى الجبل ويتسلقه .

وإذ يوشك على الإمساك بإبريق الماء يتدلى الجبل إلى أسفل بحيث يعود بالرجل مرة أخرى إلى الأرض .

- يفكر الرجل . ينظر حوله باحثاً عن المقص الكبير .

يراه . يلتقطه ويعود به إلى الجبل ويشرع فى قصه ليقبل من طوله .

- بينما هو ممسك بالحبل يرتفع الجبل إلى أعلى فجأة حاملاً الرجل معه . يتدلى الرجل من الجبل برهة حتى ينجح فى قصه ويسقط على الأرض ، ويسقط المقص من يده . ينهض الرجل واقفاً . وينفض الغبار عن ملابسه ، ثم يستغرق فى التفكير .
- يرتفع الجبل إلى أعلى سريعا ويختفى .

- يحاول الرجل أن يصنع من الجزء المتبقى لديه من الجبل دائرة يصطاد بها إبريق المياه من بعد .
- بمجرد أن يشرع فى محاولة اصطياد الإبريق بالحبل يرتفع الإبريق إلى أعلى ويختفى فى الحال .
- يستدير الرجل جانباً ويستغرق فى التفكير .

- يلتقط الرجل الجبل ويتجه إلى الشجرة . يتأمل فرعها .
- يستدير ويتأمل المكعبين ، ثم ينظر مرة أخرى إلى الفرع . يضع الجبل على الأرض ويذهب فيحمل المكعب الصغير . يتردد .
- يغير رايه . يضع المكعب الكبير على الأرض ثم يضع المكعب الأصغر فوقه . يختبر ثباتهما ، ثم ينحنى ليلتقط الجبل .

- فى هذه اللحظة تطوى الشجرة فرعها بحيث يلتصق بجذعها .
- ينهض الرجل ويبلده الحبل . يرى ما حدث للفرع .
- يسقط الحبل من يده . ويستغرق فى التفكير .
- يحمل المكعبين إلى حيث كانا واحداً تلو الآخر . يعود ويتلقط الحبل . يذهب به حيث وضع المكعبين . يطويه بدقة ، ويضعه على المكعب الصغير .
- يستدير جانباً ويفكر .



- ينبعث صفير من الجناح الأيمن .
- يفكر الرجل . يذهب إلى الجناح الأيمن .
- يُقذف به فى التو إلى منتصف المسرح حيث يقع . ينهض فى الحال . وينفض الغبار عن ملابسه ، ويستدير جانباً، ويفكر .
- ينبعث صفير من الجناح الأيسر .
- يظل الرجل ساكناً يفكر .



- يتأمل الرجل كفيه . ينظر حوله باحثاً عن المقص . يراه .
- يتجه إليه ويلتقطه . يشرع فى تقليد أظافره . يتوقف . يفكر .
- يتحسس شفرة المقص بأصابعه . يذهب إلى المكعب الصغير
- يضع المقص فوقه . يستدير جانباً . يفتح ياقة قميصه ويحرر

- رقبته ويتحسسها .
- يرتفع المكعب الصغير إلى أعلى المسرح حاملاً معه الحبل والمقص ويختفى .
- يستدير الرجل ليلتقط المقص . يرى ما حدث .
- يستدير جانباً ويستغرق في التفكير .
- يتجه الرجل إلى المكعب الكبير ويجلس فوقه .
- يرتفع المكعب إلى أعلى ملقياً بالرجل على الأرض ويختفى أعلى المسرح .
- يظل الرجل راقدًا على جنبه على الأرض حيث وقع ، وجهه للمتفرج ويشخص يبصره .

- يهبط إبريق الماء مرة أخرى من أعلى المسرح ويستقر على بعد بضعة أقدام من حيث يرقد الرجل .
- يظل الرجل ساكنًا .
- ينبعث صفير من أعلى .
- لا يحرك الرجل ساكنًا .
- يتدلى إبريق الماء أكثر ويتراقص حول وجهه .
- لا يحرك الرجل ساكنًا .

- يرتفع الإبريق ويختفى أعلى المسرح .
- يعود فرع الشجرة إلى وضعه الأفقى الطبيعى الاول ، وتفتح قمة الشجرة ، وتعود دائرة الظل .
- ينبعث صفيح من أعلى .
- لا يحرك الرجل ساكناً .
- ترتفع الشجرة وتختفى أعلى المسرح .
- يتأمل الرجل كفيه .

* مستار *



يرى العديد من النقاد أن المؤلف المسرحى الإنجليزى هارولد يتتر هو الامتداد الطبيعى لمسرح بيكيت الذى يكشف صعوبة التواصل بين البشر ، بل واستحالته ، وعجز اللغة عن عبور الحواجز بينهم ، ويصورها كوسيلة للاخفاء والتمويه ، أو لدراء غائلة الصمت الموحش الذى يحيط بالإنسان ، تعطيه وهماً بالتواصل بينما هى فى الحقيقة تعمق من إحساسه بالعزلة والوحشة ، لذلك أصبحت فترات الصمت التى تتخلل الحوار بين الشخصيات فى أعمال يتتر الدرامية ملمحاً مميزاً لمسرحه ، وتحول الحوار الدرامى فى هذه الأعمال إلى عملية تعرية للإكليسيات اللغوية التى يتكون منها الحديث اليومى بين البشر - تلك

الإكليسيات التي سخر منها يوجين يونسكو بعنف وضراوة في
هزليته العبثية المسماة المغنية الصلحاء .

لكن هارولد بتر رغم تأثره بمسرح بيكيت ، واعترافه
الصريح بهذا التأثير ، يختلف عن بيكيت في ملمح هام : لقد
رفض بتر - على العكس من بيكيت - أن يتخلى عن الإطار
الواقعي الخارجى فى أعماله ، ونسج دراماته من التناقض الحاد بين
عقلانية الواقع الظاهرية وبين جوهره العبثى . بل إن بتر فى
مرحلته الأخيرة قد حول مسرح العبث إلى أداة للاحتجاج السياسى
الهادئ ، وذلك حين تناول اللغة ليس فقط باعتبارها أداة عقيمة
توهم الإنسان بالتواصل مع الآخر ، بل باعتبارها أيضاً أداة قهر
وتسلط . وتحلى هذا التوظيف السياسى للرؤية العبثية للغة فى أبلغ
صورة فى واحدة من آخر مسرحياته -- وهى مسرحية باللغة
القصر ، لا يستغرق عرضها سوى ٢٠ دقيقة ، وأسمها لغة الجبل
(١٩٨٩) .

وقد فضلت أن أورد للقارئ هذا النص القصير هنا كنموذج
للتطور السياسى الذى طرأ على مسرح العبث .

ولعل أول ما يلفت انتباه المتبع لمسرح بتر فى هذا النص هو
وجهه السياسى الصريح الهادف أولاً ، ثم سياسة الاختزال الصارم
، والتكثيف الشديد والتقطير الدقيق التى انتهجها المؤلف - تلك
السياسة التى جعلت العرض يستغرق أقل من النصف ساعة على
خشبة المسرح . ورغم أن النقد السياسى قد شكل دائماً بعداً هاماً

مضمراً فى مسرح يتتو منذ البداية - أى منذ أن كتب مسرحية حفلة عيد الميلاد عام ١٩٥٧ وحتى الآن - إلا أنه لم يطف إلى السطح بهذا الوضوح وهذه الصراحة حتى الآن ، وربما كان السبب فى هذا انغماس يتتو فى نشاط منظمة العفو الدولية فى السنوات الأخيرة . ورغم أن مسرحيات يتتو قد تميزت بالاقتصاد والكثافة والقصر منذ البداية - شأنه فى ذلك شأن الغالبية العظمى من مؤلفى المسرح الطليعى الغربى المعاصر - إلا أنه بالغ فى الاقتصاد المسرحى هذه المرة فجاء القصر الشديد للعرض ملفتاً للنظر ومثيراً للتعليقات .

وتتطلق المسرحية ، كما يدل عنوانها ، من اللغة - لا كموصل أو وسيلة تعبير وتواصل فقط ، بل باعتبارها موضوعاً شائكاً وساحة صراع ضارى . فاللغة هنا تتبدى فى مفهوم حديث كسلاح تسلط وهيمنة وحقل صراع أيديولوجى . وحتى عن القول أن هذا المفهوم يتسق مع ، بل وينبثق من النظرات الحديثة فى طبيعة الثقافة واللغة كما طرحها المفكر الفرنسى ميشيل فوكوه والناقد الروسى ميخائيل باختين وغيرهم .

لقد قال الناقد الايرلندى الثورى تيمى إيجلتون - مستلهما آراء الناقد الإيطالى الماركسى أنطونيو جرامشى - فى معرض الحديث عن طبيعة الثورة وضرورة انتقال عملية التنوير من المواصفات المسادية إلى المواصفات اللغوية ، أى إلى طرائق التفكير والتعبير وتفسير العالم - قال إيجلتون :

« إن الثورة التي تنجح في تبديل أنماط الإنتاج والعلاقات الاجتماعية وتفشل في تغيير أنماط الحديث والأساليب الفنية ، بل وأسلوب العمارة ، تظل في أساسها ثورة ناقصة لم تكتمل » .

لقد جعل يمتو من حرمان أهل الجبل من الحديث بلغتهم ، وإجبارهم على تبني لغة أخرى ، رمزاً جامعاً شاملاً للقهر في شتى تجلياته ، فحول اللغة إلى حقل صراع سياسى ، والصوت البشرى إلى طاقة ثورية إذا اختار التحدى .

ورغم أن بعض النقاد قد عابوا على النص قصره الشديد ، إلا أن السياسة الفنية التي انتهجها المؤلف - سياسة اختزال الجملة المسرحية إلى أقصى درجة وتكثيفها شعرياً - هذه السياسة أنتجت نصاً موحياً ، عميق التأثير ، تمثل كل لوحة فيه رؤية كابوسية لا تخلو من جمال سيريالى ، تستنهض من أعماق ذاكرة التاريخ رؤى مماثلة ، تتردد في دهاليز الوعي كرجع الصدى ، كما تتردد صرخة الفتاة في الظلام في اللوحة الثالثة المعنونة « صوت فى الظلام » .

مسرحية لغة الجبل

الشخصيات :

فتاة

امراة عجوز

جاويش

حارس أول

سجين

رجل يرتدى غطاء رأس يكاد يخفى وجهه
حارس ثانى .

- | -

سور السجين

طابور من النسوة . امرأة عجوز تحتفن إحدى يديها
بالأخرى وتهدهدها ، بينما ترقد سلتها على الأرض عند
قدميها . تقف بجوارها فتاة تلف ذراعها حول كتفيها .

يدخل الجاويش يتيم الضابط .

الجاويش : (مشيرا إلى الفتاة) . الاسم ؟

الفتاة : أعطينا أسماءنا من قبل .

الجاويش : الاسم ؟

الفتاة : أعطينا أسماءنا من قبل .

الجاويش : الاسم ؟

الضابط : (إلى الجاويش) كفى ! (إلى الفتاة) هل لديك
شكوى ؟

الفتاة : عضوها .

الضابط : من ؟

(وقفه)

من ؟ عضوا من ؟

الفتاة : هذه المرأة .. نهشوا يدها . أنظر .. عضوا يدها ..

أترى الدم ؟

الجاويش : ما اسمك ؟

الضابط : اخرس .

(يتجه إلى المرأة العجوز)

ماذا حدث لديك ؟ هل عض أحد يدك ؟

(ترفع المرأة يدها على مهل . يتأملها الضابط عن قرب)

من فعل ذلك ؟ من عضك ؟

الفتاة : أحد كلابكم .

الضابط : أيهم ؟

(وقفه)

أيهم ؟

(وقفه)

أيها الجاويش .

(يتقدم الجاويش إليه)

الجاويش : أفندم .

الضابط : انظر إلى يلو هذه المرأة . اعتقد أن الإبهام يوشك أن
ينفصل عن الكف . (إلى المرأة) من فعل ذلك ؟

(المرأة تحملى فيه دون رد)

الفتاة : كلب ضخم .

الضابط : ما اسمه ؟

(وقفه)

الضابط : ما اسمه ؟

(وقفه)

ما اسمه ؟

(وقفه)

كل كلابنا لهم أسماء نناديهم بها . يعطيهم أبائهم أسماء
فتصبح أسماءهم . وقبل العض على كل كلب أن يذكر اسمه .
هذا إجراء رسمى . . عليهم أن يذكروا أسماءهم قبل العض . ما
اسمه ؟ لو أنك قلت لى أن واحداً من كلابنا قد عض هذه المرأة
دون أن يذكر اسمه أولاً فسوف أعدمه رمياً بالرصاص . . فى
الحال .

(صمت)

والآن . انتباه . صمت وانتباه . أيها الجاويش .

الجاويش : أفندم .

الضابط : استقبل الشكاوى .

الجاويش : الشكاوى ؟ هل لدى أحد شكاوى ؟

الفتاة : قالوا لنا أن نأتى إلى هنا فى التاسعة صباحاً .

الجاويش : فعلا . صحيح . التاسعة صباحاً . بالضبط وما الشكوى ؟

الفتاة : جئنا فى التاسعة صباحاً ، والساعة الآن الخامسة . انتظرنا على أقدامنا ثمانى ساعات كاملة فى الجليد . وأطلق رجالك علينا الكلاب ليرعبونا ، وعرض أحدهم هذه المرأة .

الضابط : وما اسم هذا الكلب .

(ترمقه الفتاة برهة)

الفتاة : لا أعرف اسمه .

الجاويش : بعد إذنك يا سيدى ؟

الضابط : تفضل .

الجاويش : إن أزواجكم وأبناءكم وأباءكم .. هؤلاء الرجال الذين تنتظرون رؤيتهم ليسوا سوى فضلات وقاذورات . إنهم أعداء الدولة . حثالة .

الضابط : والآن .. انصتوا إلى جيداً . يا أهل الجبل أسمعوننى ؟ لقد ماتت لفتكم . منع استخدامها وتداولها . ليس من المسموح

الحديث بلغة الجبل هنا . إياكم والحديث بها مع رجالكم . ممنوع . مفهوم ؟ استخدامها ممنوع .. جريمة يعاقب عليها القانون . عليكم باستخدام لغة العاصمة . إنها اللغة الوحيدة المسموح بها هنا . والويل لكم إذا تكلمتم بلغة الجبل هنا . ستعرضون لاشد العقاب . هذا مرسوم عسكري . إنه القانون . لغتكم ممنوعة . ماتت .

استخدامها ممنوع .. لم يعد لها وجود . هل هناك أسئلة ؟
الفتاة : أنا لا أتحدث لغة الجبل .

(صمت . الضابط والجاويش يدوران حولها يتسهمل . يضع
الجاويش يده على مؤخرتها)

الجاويش : بأى لغة تتحدثين إذن ؟ بأى لغة تتحدث أردافك ؟
الضابط : أيها الجاويش . إحذر . هؤلاء النسوة لسن مذنبات ..
تذكّر هذا .

الجاويش : أتعنى يا سيدى أنهن بلا خطيئة ؟
الضابط : لا .. لا .. بالطبع ليس هذا ما أعنيه .
الجاويش : هذه الأثنى تنفجر بالخطيئة .. تتوالب بها .
الضابط : أنها لا تتكلم لغة الجبل .

(تبتعد الفتاة عن الجاويش وتستدير لتواجه الرجلين)

الفتاة : إسمى سارة جونسون وقد حضرت لزيارة زوجي . هذا

حتى . أين هو ؟

الضابط : أرى أوراقك .

(تناوله ورقة . يفحصها ويستدير إلى الجاويش)

أنه ليس من أهل الجبل .. لا ينتمى إلى هذه المجموعة .

الجاويش : ولا هي . أظنها من معشر المثقفين أولاد الكلب .

الضابط : لكنك قلت إن أرادفها تهتز .

الجاويش : أكثر الأرادف اهتزازاً هي الأرادف المثقفة .

(غلام)

- ٣ -

هجرة الزوار

(يجلس أحد السجناء ، وتجلس أمامه المرأة المعجور ، وإلى

جوارها المقطف ، ويقف خلفها أحد الحراس .

السجين والمرأة يتحدثان بلهجة ريفية واضحة) .

(صمت)

المرأة : أحضرت معي خبزاً .

(يلكزها الحارس بعصاه)

الحارس : ممنوع . هذه اللغة ممنوعة .

(تنظر إليه المرأة فليكنها مرة أخرى)

ممنوع . (إلى السجين) إخبارها أن عليها أن تتحدث بلغة
العاصمة .

السجين : أنها لا تعرفها .

(صمت)

لا تعرفها .

(صمت)

المرأة : أحضرت أيضا تفاحاً .

(يلكنها الحارس بعصاه صائحا)

الحارس : ممنوع . قلنا ممنوع ممنوع . يا إله السموات ! ألا تفهم
المرأة ما أقول ؟

السجين : لا .

الحارس : حقا ؟

(منحنيا فوقها)

ألا تفهمين كلامي ؟

(ترفع إليه عينيها وتحملق فيه)

السجين : أنها عجور . لا تفهم .

الحارس : لست مسئولاً عن هذا .

(يضحك)

لست مسئولاً .. أسمع ؟ ودعنى أخبرك بشئ آخر . لدى زوجة
وثلاثة أطفال . أما أنتم فلستم سوى كومة من القاذورات .

(صمت)

السجين : لدى زوجة وثلاثة أطفال .

الحارس : لديك ماذا ؟

(صمت)

لديك ماذا ؟

(صمت)

ماذا قلت ؟ لديك ماذا ؟

(صمت)

ماذا لديك ؟

(يتناول سماعة التليفون ويدير القرص مرة واحدة) ٣

سيدى الجاويش ؟ أنا فى الحجرة الزرقاء .. أجل .. رأيت أن من
واجبى أن أبلغك أن لدينا هنا مهرج .

(تخفت الإضاءة إلى النصف ويجمد المنظر بينما يدور الشريط
الصوتى التالى) :

صوت المرأة العجوز : طفلك الرضيع يتفرك .

صوت السجين : عض الكلاب يدك .

صوت المرأة العجوز : كل الناس فى انتظارك .. كلهم .

صوت السجين : عض الكلاب يد أمى .
صوت المرأة العجوز : سنستقبلك استقبالا رائعا حين تعود . الكل
فى انتظارك .. كلهم يتظرون عودتك . كلهم يشاقون لرؤيتك .
(تعلو الإضاءة مرة أخرى . يدخل الجاويش)

الجاويش : أين هذا المهرج ؟

(اطلام)

-٣-

صوت فى الظلام

صوت الجاويش : من هذه المرأة ؟ ما الذى أتى بهذه المصيبة إلى
هنا ؟ من سمح لتلك الداعرة بالمرور هذا الباب ؟
صوت الحارس الثانى : إنها زوجته .

(إضاءة تكشف دهليزا به رجل يرتدى غطاء رأس يكاد
يخفى وجهه تماما ، ويستند على ذراعى الجاويش
والحارس . تقف الفتاة على مبعدة متهم تحملق فيهم)

الجاويش : ما هذا !؟ أنحن فى حفل استقبال يا أولاد الكلب ؟
أين الشامبانيا إذن ؟ لماذا لا تحضروا الشامبانيا للسيدة
المبجلة يا أولاد الكلاب !؟

(يلهب إلى الفتاة)

أهلاً يا سيدتى . عفواً . خطأ إدارى . آسف . لم يكن ينبغي أن يدخلوك من هذا الباب . لا أكاد أصدق ! سيدفع من فعل هذا ثمناً غالياً . على أى حال . هل من خدمة أقدمها لك يا سيدتى العزيزة - كما كانوا يقولون فى الأفلام ؟

(تخفت الإغشاء إلى النصف ويجمد المنظر بينما يدور الشريط الصوتى التالى) :

صوت الرجل المغطى الرأس : أتأملك فى نومك ، فتفتحين عينيك وتظنن إلى وتبتسمين .

صوت الفتاة : فتبتسم . أفتح عيني وأراك فأبتسم .

صوت الرجل : نركب قارباً على البحيرة .

صوت الفتاة : فى الربيع .

صوت الرجل : أضمك إلى صدرى فتشعرين بالدفع .

صوت الفتاة : أفتح عيني وأراك فأبتسم .

(تعلو الإغشاء . يسقط الرجل على الأرض وتصرخ الفتاة) .

الفتاة : تشارلى !

(يفرق الجاويش أصابعه . يسحب الحارس الجثة إلى الخارج)

الجاويش : أجل . . لم يكن ينبغي أن تدخل من هذا الباب .

لا بد أنها غلطة الكمبيوتر فهو مصاب بفثق مضاعف . لكن . .

إسمعى . . إذا كنت تبغين أية معلومات عن أى جانب من جوانب

الحياة هنا .. هناك رجل يتردد على المكتب كل ثلاثة بانتظام ..
إلا إذا أمطرت . أنه يُلم بهذا الموضوع إلاماً تاماً فهو موضوعه
المختار . اتصلى به وسوف يفى بكل طلباتك . إسمه دوكنس ..
جوزيف دوكنس .

الفتاة : وهل يضاجعنى هذا الـ «دوكنس» ؟ وإذا فعل هل كل شئ
على ما يرام ؟
الجوايش : طبعاً . بكل تأكيد .
الفتاة : أشكرك .

(انقلام)

-٤-

حجرة الزوار

الحارس والمرأة المعجور والسجين

(صمت)

(تجلس المرأة ساكنة بينما يتنفض السجين وقد تخفب
وجهه بالدماء . أما الحارس فينظر من النافذة .
يستدير الحارس إليهما) .

الحارس : آه .. نسيت أن أخبركما أن القوانين قد تغيرت . يمكنها
أن تتكلم الآن .. يمكنها أن تتحدث بلغتها حتى يصلر
إشعار آخر .

(وقفه)

السجين : أماء .. يمكنك أن تتكلمى الآن .

(وقفه)

أماء .. إننى أتحذث إليك . ألا ترين ؟ يمكنك الكلام ..
تستطيعين الحديث إلى بلغتنا .

(تظل صامتة)

تستطيعين الحديث .

(وقفه)

أماء !! هل تسمعيتنى ؟ .. أننى أكلملك بلغتنا !

(وقفه)

هل تسمعيتنى ؟

(وقفه)

؟؟؟؟ .

(وقفه)

هل تسمعيتنى ؟ هل تسمعين !؟

(لا تستجيب)

أماء !

(لا تستجيب وتجلس صامتة)

(يشتد ارتعاد السجين وانتفاضة ، ويهوى من مقعده

إلى الأرض على ركبته ، يزداد انتفاضه عنفاً ، بينما
يشهق محاولاً التنفس - ويدخل الجاويش إلى الحجرة
 . يتأمل السجين) .

الجاويش للمحارس : يا للعجب ! انظر . نبذل قصارى جهدنا
لساعدتهم لكنهم دائماً يضيعون هذا الجهد .

(إغلام)

النهاية

ما بعد البحث

« مسرح الاستهزاء والتففيه »

بين مبدأ إثارة الضحك لإراحة الذهن من التفكير ، أو
لصرفه عن التفكير ، ومبدأ إثارة الضحك لإثارة الفكر أو
للدعوة إلى التفكير ، تأرجحت الكوميديا على طول تاريخها
الطويل .

فلنبداً الأول تدرج نمته كل العروض الهزلية (الفارس) سواء
كانت مسرحيات كاملة أو اسكتشات، والتي تستهدف أولاً وقبل كل
شيء دغدغة المتفرج وإثارة أكبر قدر من الضحك ، حتى تنهكه -
عضلياً - انهاكاً كاملاً بحيث لا يصبح قادراً على التفكير في أى

شئ . أى أنها - إذا كانت جيدة - تنهك جسده لتريح عقله ، أو
هى - إذا كانت سيئة - تنهك جسده وتنتهك عقله فى الوقت
نفسه .

وتحت المبدأ الثانى يندرج كل ما نسميه بالكوميديات الراقية
التي ترتفع إلى مستوى الأدب المسرحى ، إذ هى لا تعتمد على
المفارقات الصارخة سواء فى الحركات الجسدية أو المواقف السطحية
كما تفعل المسرحيات الهزلية ، بل تحاول إثارة الضحك عن طريق
تنبيه المتفرج إلى مواطن الشذوذ فى واقعه الاجتماعى والإنسانى ،
بحيث يصبح الضحك انتقاداً للواقع وتعليقاً عليه أملاً فى إصلاحه

ولكن ظهر فى الغرب فى القرن العشرين نوع من الكوميديا
يحمل لواءً جديداً يمكن التعبير عنه بالمثل القائل إن « شر البلية ما
يضحك » ، ويسمى هذا النوع فى لغة المتأدين بالكوميديا
السوداء .

والكوميديا السوداء قد تتخذ أشكالاً عديدة فى أساليب التعبير
المسرحى تتنوع بين الواقعية والفانتازيا ، ولكنها ، مهما اختلفت
أشكالها ، تركز فى النهاية على افتراض أساسى يميزها عن
الكوميديا المعروفة على طول تاريخ المسرح .

فإذا كانت الكوميديا على طول تاريخها احتفالاً بالحياة ،
ومحاولة لترسيخ قيمتها واستمراريتها ، وفق مبادئ معروفة ، وفى

أطر قيم ثابتة متفق عليها فى المجتمع بصورة عامة ، فإن الكوميديا السوداء تتركز أساساً على إحساس عميق باللا جدوى أو العدمية ، وهو إحساس يتخطى مرحلة الإحساس بالمأساة أو المفجعة ، ولا يمكن التعبير عنه إلا بالضحك المشتنج الهستيرى .

والضحك فى هذا النوع من الكوميديا يفتقد تماماً السخرية الإيحائية التى تميز كوميديا النقد الاجتماعى ، كما يخلو من الإحساس بالسعادة لزوال غمة عابرة ، وهو الذى يميز الضحك الذى تبعثه الكوميديات الرومانسية ، وهو لا يتضمن حتى ذلك الشعور بالتفوق والتميز الذى يحسه المتفرج وهو يضحك من المآرق التى يتعرض لها أبطال الهزليات . فالضحك فى الكوميديا السوداء تنفيس عضلى عن توتر عميق مدمر يتج من إدراك المتفرج لموقف بالغ الفتامة ، لا أمل فى علاجه ، ولا مهرب منه إلا بالضحك أو الموت ، أو الجنون .

وربما كان ظهور هذه الكوميديا الجديدة فى القرن العشرين نتيجة طبيعية لما حاق بالغرب من تمزق وتخلخل فى معتقداته الأساسية ورؤيته للحياة . فإذا كان الضحك فى الكوميديا الأولى ينبع من إدراك مواطن الشذوذ فى واقع معروف ومفهوم ، فمعنى هذا أن الكوميديا تقتصر - أساساً - وجود مثل هذا الواقع الصحيح ، واعتراف الجميع بمكوناته وملامحه . ولكن ماذا يحدث لو أن الشذوذ أصبح هو القاعدة ؟ لو تفتت هذا الواقع وضاعت ملامحه ؟ لو أنهارت ركائزه الأساسية من عقائد وتقاليد ومفاهيم ؟

كانت الإجابة فى الغرب هى العبثية ثم ما بعد العبثية ، أو - فى قول آخر - كانت أولاً هى الضحك المتألم الفلسفى من انحصار الإيمان وفوضى القيم وفساد اللغة ، فى استسلام ويأس ، وهذا ما فعله مسرح العبث على أيدى يوجين يونسكو وصمويل بيكيت وغيرهم ، ثم فى مرحلة لاحقة عانى الإنسان قدره اليأس فى تحدٍ ، وجاء الاحتفال بالعلمية بعد أن تعذر الاحتفال بالحياة . وكانت هذه مرحلة ما بعد العبث فى أمريكا التى تبلورت بصورة صارخة فى مسرح « الاستهزاء والتففيه » .

كان المخرج السينمائى (جاك سميت) هو الأب الروحى لهذا التيار الذى بدأه فى السينما فى فلميه المخلوقات الملتهبة و الحب الطيعى ، ثم انتقل هذا التيار إلى المسرح على أيدى عدد من الكتاب المسرحيين ، كان أهمهم (كينيث برنارد) ، و(تشارلز لادلام) ، و (رونالد تافيل) ، كما ساعد المخرج (جون فاكرز) فى تشجيع هذا التيار بإخراجه العديد من أعمال هؤلاء الكتاب ، كان أولها مسرحية لرونالد تافيل بعنوان حياة ليدى جودايفها التى قدمت لأول مرة عام ١٩٦٦ تحت شعار مسرح «الاستهزاء والتففيه» أو « التريقة » . ثم تبع ذلك العرض تأسيس فرقة مسرحية خاصة تحمل ذات الشعار باسم « فرقة مسرح الاستهزاء » فى عام ١٩٦٨ وكان مؤسسها تشارلز لادلام .

وعلى الرغم من أن الفرقة لم تصدر منشوراً بمبادئها ، كما يحدث عادة عند بزوغ تيار مسرحى جديد أو مذهب أو مدرسة ،

إلا أن هذه المبادئ تظهر بوضوح فى الأعمال المسرحية التى تنتمى إلى هذا التيار . وربما كان المبدأ الأساسى هو استخدام سلاح السخرية اللاذعة فى محاولة لتدمير جميع المبادئ والنظريات التى تحكم الأنظمة السياسية فى جميع أشكالها ، والعلاقات الإنسانية ، والمفاهيم الثقافية ، والأفكار الفلسفية والسيكولوجية ، التى أصبحت فى نظر أتباع هذا التيار رافضة لا تنتمى إلى واقعهم للجنون .

وفى محاولة تحقيق هذا الهدف غير المعلن اتبع أصحاب هذا التيار أسلوباً جديداً فى عروضهم المسرحية ، يقوم على المحاكاة الهزلية المتعمدة الصريحة للأشكال المسرحية والأدبية الكلاسيكية المعروفة ، وذلك عن طريق المبالغة فيها لدرجة الخلل الذى يقترب بحدة صارخة من أسلوب الكاريكاتير ، مع خلطها خلطاً شاذاً ومضحكاً بعناصر خارجية عديدة مستقاة من فنون الترفيه الشعبية الشائعة ، مع المبالغة فى انتقاء الهابط والفج والسوقى منها بالذات ، ومن خصائص هذا الأسلوب أيضاً التركيز على كل ما هو شاذ وغريب فى سلوكيات المجتمع ولغته .

أما أسلوب التمثيل والعرض فيتسم بالمبالغة الشديدة فى الحركة ومسرحية الأداء المفتعلة ، مع التأكيد على المفارقات المحسوسة الصارخة ، التى تظهر فى أبسط صورها فى ارتداء النساء للملابس الرجال وقيام الرجال بأدوار النساء ، بحيث يصعب التمييز بين الجنسين ، ويبدو جميع الممثلين كمخلوقات شاذة شائنة ، كذلك يعتمد هذا المسرح بدرجة كبيرة على المؤثرات البصرية المبهرة ،

وليس أقلها العرى ، وأعمال القسوة السادية ، والرموز الجنسية السوقية ، كما يعتمد على خلط الأرملة والامكنة التاريخية ، بحيث نجد شخصيات من العصور الوسطى أو عصر شكسبير فى المجترات تختلط برعاة البقر فى أمريكا ، بل وبالموسيقار (فرائز ليست) نفسه ، كما يحدث فى مسرحية حياة ليدى جودايفكا . وفى المسرحية نفسها نجد أحدث أغانى الديسكو وأحدث الموضات المجنونة فى فنون الرسم والتصوير ، تمتزج بأعرق كاتدرائيات العصور الوسطى ، التى تصبح بدورها بيوتاً للدعارة ، نرى فيها الراهبات يتهلن على نغمات الديسكو وهن يؤدين أحدث الرقصات .

وأمام هذا الخلط الهستيرى العجيب الذى يثير إحساساً بالرعب يعرفه كل من تعرض يوماً ما للإحساس باقتراب الجنون لا يملك الإنسان إلا الإغراق فى الضحك هرباً من جنون العصر ، واعتراضاً باستحالة إصلاحه .

ولقد عبر (تافيل) فى تصديره لمسرحيته حياة ليدى جودايفكا عن روح هذا التيار المسرحى الجديد وحنونه عندما قال :

« أما عن العبث فقط تخطيناه بمراحل . لقد أصبح عالمنا الآن مربعاً فى جنونه لدرجة الهزل ! » .

وفى مسرحية كتبها كيثيث يوتارد بعنوان العرض السحري للدكتور (ماجيكو) ١٩٧٢ - نلمس بوضوح هذا المزيج العجيب من الجنون والهزل والرعب ، إذ يجد المتفرج نفسه فى حجرة

ساحر من القرن السابع عشر ، تحيط بها المرايا من كل جانب ، بحيث تعكس الشخصيات المسرحية والمتفرجين فى آن واحد فى اشكال كارىكاتورية شائبة . وتتكون المسرحية من سلسلة من المشاهد ، التى يهدف منها الساحر إلى كشف الحقيقة للمتفرجين . وتتلخص الحقيقة التى يكشف عنها الدكتور (ماجيكو) فى أن الحياة تحكمها القسوة العشوائية العمياء والخيانة والشر . وللكشف عن هذه الحقيقة يستخدم الدكتور (ماجيكو) أسلوب المحاكاة الهازلة ، إذ هو يعرض فى كل مشهد لفكرة أو شخصية مألوفة فى الأدب أو الحوادث ، ويعالجها بحيث تتحول إلى مسخ مناقض لما كانت عليه ، وتثير الضحك والرعب فى آن واحد . ويخلص المؤلف (كينيث برنارد) إلى أن التواصل الإنسانى الطبيعى ، حتى على أبسط المستويات وهو المستوى البيولوجى ، قد أصبح مستحيلأ فى جحيم الحياة المحموم الذى يصوره . فالجنس يؤدى بالضرورة إلى الموت لا إلى الحياة فى مشاهد المسرحية الثمانية .

وربما كانت المسرحية التى ألفها تشاولز لادلام وأسماها دماء مسرحية (١٩٧٩) هى أقيم النصوص التى قدمتها هذه الفرقة من الناحية الأدبية . والمسرحية تصور مجموعة من الممثلين يستعدون لتمثيل مسرحية هاملت ويفاجأون بهروب المثلة التى تقوم بدور أوفيليا . ويكشف هروبها عن مجموعة من العلاقات المعقدة بين الممثلين ، ويفجر سلسلة من المؤامرات التى تنتهى بجريمة قتل .

وبناء المسرحية يقول على التقابل الدائم والمتوازي بين المؤامرات والجرائم التي تضمناها نص شكسبير وبين المؤامرات والجريمة التي تقع في كواليس المسرح ، بحيث يشيع الوهم ، ويختفى الحد الفاصل بين الفن والحياة ، ولا يدري المتفرج إن كان الفن يحاكي الحياة أم أن الحياة هي التي تحاكي الفن . ويقترب النص في روحه من مسرحية بيراندللو ست شخصيات تبحث عن مؤلف من حيث تشكيكها في إمكان معرفة الحقيقة بصورة مطلقة ، ومن حيث خلطها للواقع بالوهم الفني المسرحي . ويقدم (لادلام) نص شكسبير على أنه قصة بوليسية أضاف إليها شكسبير بعداً يتنافى مع المنطق المفهوم ، لا باعتبارها تراجمياً تتضمن بعداً فلسفياً . كذلك يضمن (لادلام) نصه الكثير من التعليقات اللاذعة ، التي تتناول بالسخرية كل من يأخذ الفن المسرحي مأخذ الجسد الشديد في عالم ساده الجنون ، ويهزأ بكل التجارب المسرحية الجديدة الجادة التي تقوم على تصور فلسفي أو اجتماعي لوظيفة المسرح . فهو مثلاً يقول على لسان أحد أبطاله :

« أفهم أن يسمى جروتوفسكى كتابه « نحو مسرح فقير » ، ولكنني لا أفهم لماذا يبيع الكتاب بخمسة عشر دولاراً .. ! » .

وعن فن الأداء التمثيلي في المسرح يقول ساخراً في سياق المسرحية « كلما نشدت الصدق والأمانة في الأداء وجدت نفسك تحقق العكس تماماً فأنت في الحقيقة تنشد الخديعة الكاملة ! » .

وربما كان أكثر الكتاب المسرحيين الانجليز اقتراباً من روح هذا التيار المسرحى الأمريكى هو (توم ستوبارد) ، خاصة فى مرحلته الخلاقة الاولى ، فهو أيضا قد استخدم مسرحية هاملت للتعليق الساخر على حيرة الإنسان فى العصر الحديث - أى على الوضع الراهن - وذلك فى مسرحيته ووزنكرانتس وجيلد نشيرين قد ماتا .

كما أنه أكثر الكتاب الانجليز سخرية من الفلسفات والسفسطة اللغوية وأكثرهم استخداماً لعنصر الهزل فى مسرحه . لكن (توم ستوبارد) لم يحاول أن يتخطى الحد الفاصل بين الواقع والوهم المسرحى ، كذلك فهو يَكُنْ احتراماً بالغا للفن المسرحى واقتناعا عميقا بقيمته فى ذاته وبصورة مطلقة ، وربما كان هذا ما يميزه أساسا عن كتاب تيار مسرح الاستهزاء .

ومع انحسار موجة التجريب فى المسرح فى أوروبا وأمريكا مع بداية الثمانينيات ، ومع ازدياد التركيز على المسارح الاقليمية ومسارح المجتمعات المحلية الصغيرة ، ومع ظهور بشائر محاولات للبحث عن منابع للقيمة فى حياة الإنسان ، عما أسماه (توم ستوبارد) فى آخر مسرحياته « بالشئ الحقيقى » (١٩٨٣) ، وهو عنوان المسرحية ، يمكننا التنبؤ بأن تيار المسرح الاستهزائى سيبدأ فى الانحسار . فهو تيار قد حمل التجريب فى المسرح إلى ذروته ، واليأس إلى درجة الملل من اليأس ، ولنتنظر ما نخبى به الأيام .

المونودراما

الدلالات الفكرية لهذا الشكل الفني الغريب

شاهدنا فى الأعوام الماضية عددا من المونودرامات التى قام ببطولتها ممثلون مخضرمون ، مثل عبد الرحمن أبو زهرة (فى نادى النفوس العارية لمحمد الباجس) ونعيمة وصفى - رحمة الله - (فى عذيله - لنهاد جاد) . وسناء جميل (فى الحصان - لكرم النجار) ، ثم انتقلت موضة التمثيل الانفرادى إلى شباب الممثلين فى مصر والعالم العربى ، فأبنا إبراهيم عبد الرازق فى الايدى البيضاء ، والفنان المغربى عبد الحق الزروالى فى رحلة العطش ، (التى قدمها على مسرح المعهد العالى للفنون المسرحية) ، ثم أحمد ماهر فى مونودراما تونسية - مصرية من إخراج سمير العصفورى ، عن نص عز الدين المدنى ، المسمى الترييع والتدوير ، كذلك أقامت جمعية هواة المسرح عدداً من المهرجانات المسرحية للمونودراما ، مما يدل على مدى تزايد حجم الاهتمام بهذا الشكل الفنى . كذلك ألس بحكم عملى فى تدريس الدراما إقبالا شديداً من شباب المؤلفين والمخرجين من دارسى الدراما على هذا الشكل بالذات إذ أجد معظم النصوص التى يكتبها هؤلاء من فصيلة المونودراما .

وما لا شك فيه أن أى نشاط مسرحى مخلص نزيه يثير البهجة ويحيى الأمل فى النفوس ، لذلك لا أود أن يتصور القارئ

أن الغرض هنا هو الهجوم على نشاط أو شكل مسرحى بعينه ، أو صرف الشباب عن الكتابة فى قالب درامى معين (والعياذ بالله) .
إننا فقط نود أن نقف وقفة قصيرة لنتأمل ظاهرة مسرحية لها دلالات ثقافية مؤلمة - فى اعتقادى .

فإذا اتفقنا على أن الأشكال المسرحية هى فى حقيقة الأمر أنشطة ثقافية لا تنفصل عن وجدان المجتمع وحركته التاريخية - أى أنها ليست مطلقات فنية توجد فى فراغ - نحمد لزاماً علينا حين نواجه بظاهرة ثقافية مثل اجتذاب شكل مسرحى بعينه للمبدعين فى فترة ما أن نحاول تلمس دلالاتها التى قد نتفق أو نختلف عليها - خاصة إذا كان هذا الشكل نتاج حضارة وثقافة مختلفة - أى إذا لم يكن نتاجاً طبيعياً للمجتمع .

ومهما يكن الأمر ، وسواء تحمسنا للمونودراما أو اعتبرناها نذير ردة فكرية ، ففي الحوار والجدل - على أية حال - إيقاظ للوعى النقدي بالدلالات الفكرية للظواهر الفنية ، وهو وعى نحتاجه أشد الحاجة فى الفترة الراهنة التى أصبح تغييب الوعى فيها - سواء عن طريق الشعارات أو الغيبيات أو الإعلانات أو المسلسلات أو المخدرات - هو الخطر الأول والداهم . ولنحدد أولاً ملامح المونودراما من خلال الخلفية الفكرية التى شكلتها فى أوروبا قبل أن نتساءل عن الدلالات الفكرية للإقبال عليها حديثاً فى مصر .

ماهـنـ الـمونودرامـا ؟

الـمونودرامـا هـى مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد يكون الوحيد الذى له حق الكلام على خشبة المسرح . فقد يستعين النص الـمونودرامى فى بعض الأحيان بعدد من الممثلين ، ولكن عليهم أن يظلوا صامتين طول العرض والا انتفت صفة « الـمونو » (من الكلمة اليونانية Mono) بمعنى « واحد » عن الـدراما .

ورغم أن الـمونودراما لم تظهر بشكلها المكتمل إلا إبان الحركة الرومانسية التى بدأت تحتاح أوروبا منذ النصف الثانى من القرن الثامن عشر إلا أن بذورها وجدت منذ بدايات الـدراما الأولى ، ونلمحها فى المشاهد التى كان البطل فيها فى المسرحيات اليونانية القديمة يفرد بالحديث مدة طويلة بينما يتصت الجمع له فى صمت حتى ينتهى . ولكن الكاتب اليونانى كان يحرص على استيعاب الحديث الفردى فى إطار جماعى ، فكان الكورس دائماً حاضراً يستمع ويعجب ويعلق مهما طالت المقاطع المنفردة بحيث احتفظ المسرح اليونانى إلى حد كبير بمعادلة متزنة بين الفرد فى فرديته والجماعة والمجتمع ، وأقام جدلاً نامياً ، أى حواراً درامياً حقيقياً بين القسم الثابتة التى يمثلها الكورس وبين دوافع اللحظة وواقع الفرد الملح الذى يمثله البطل .

ولكن فى المسرح الرومانى ، وخاصة فى تراجيديات الكاتب اللاتينى سينيكا الذى قلد التراجيديات اليونانية رغم اختلاف البنية الثقافية اليونانية عن الرومانية - فى المسرح الرومانى انقلب

الوضع ولم تعد المقاطع المنفردة تعبر عن فردية البطل وصراعه مع التقاليد الثابتة ، بل أصبحت تعبر عن القيم الموروثة بجميع أنواعها واتخذت - كنتيجة طبيعية - صورة الخطب البلاغية الطويلة التى تعرقل مسار الحدث الدرامى وتعطله .

واستمرت المقاطع المنفردة - اى «السولو» (Solo) أو «المونو» - على هذا الحال فى التراجيديات الاوربية فى عصر النهضة ، تلك التى تأثرت بحركة إحياء الكلاسيكيات والتزمت بالقواعد الجامدة التى استنها نقاد فترة عصر النهضة استناداً إلى التقاليد الكلاسيكية . فوجد أبطال هذه التراجيديات يحتكرون المسرح فترات طويلة ليلقوا على مسامع الجمهور الخطب العصماء التى تحوى المواعظ الاخلاقية التى لا تتصل بمواقف حية من واقع المجتمع أو واقع المسرحية .

وظل عنصر الفعالية البلاغية (بدلا من الفعالية الدرامية) يسيطر على هذه المقاطع المنفردة فى التراجيديات الاوربية حتى الحركة الرومانسية - باستثناء فترات ذهبية فى المسرح - مثل المسرح الإلزابيثى - وبإستثناء بعض مسرحيات لكتاب متميزين على رأسهم شكسبير . لقد استطاع شكسبير بحسه المسرحى الفذ ورفضه للتقاليد الكلاسيكية الجامدة وتفتححه على التيارات الفكرية السائدة فى عصره - وأهمها الثورة الاجتماعية والفردية - أستطاع أن يحيل هذه الخطب البلاغية إلى مونولوجات درامية تفصح عن

فردية البطل ، وتلتحم بالهموم الاجتماعية والسياسية والفكرية فى آن واحد ، وتدفع بالحدث الدرامى إلى الأمام . ولو رجع القارئ إلى مسرحية هاملت أو لير أو أى من تراجيدياته فسيجد فيها مقاطع تكاد تمثل مونودرامات صغيرة ولكن دون أن تحمل عيوب المونودراما .

ولكن باستثناء شكسبير وقلة قليلة من الكتاب ، ونظراً لسيادة التيار الكلاسيكى المحافظ - خاصة بعد فشل الثورة الجمهورية فى انجلترا وعودة الملكية فى عام ١٦٦٠ ، ظلت المقاطع المنفردة فى التراجيديات خطباً بلاغية جامدة لا مونولوجات درامية حية تهدف إلى استبطان الفرد لذاته وإلى ربط الحركة النفسية الفردية بالحركة الاجتماعية الجماعية . فقد حارب التيار الكلاسيكى النزعة الفردية التى أتت بها عصر النهضة إذ رأت المؤسسات الحاكمة فى أوروبا آنذاك فى هذه النزعة خطراً على استقرار أنظمتها ، وأصبح الشعار السائد فى الفن والفكر هو وجوب التزام الفرد بالانظمة والأشكال السائدة ، وخنق نزعة التفرد والثورة والتجديد .

وعندما اجتاحت أوروبا بعد ذلك - وكرد فعل طبيعى لموجة المحافظة الشديدة - التيار الرومانسى الذى نادى بالثورة على التقاليد والانظمة الموروثة وقدم فردية الفرد ، عادت بذور المونودراما إلى النمو ودبت فيها الحياة . وليس أدل على ارتباط المونودراما كشكل فنى بالفكر الرومانسى الذى يدعو إلى التفرد من مسرحية مونودرامية بعنوان **بيجماليون** كتبها الفيلسوف الفرنسى

الشهير - أبو الحركة الرومانسية - (جان جاك روسو) عام ١٧٦٠ . وربما كانت هذه المسرحية هي البداية الحقيقية للمونودراما كشكل أدبي درامى . وفى الفترة نفسها - أى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر - احتلت المونودراما خشبة المسرح الأوربى لأول مرة وروج لها - آنذاك - الممثل الألمانى الشهير (يوهان كريستيان بواندلر) ، الذى وجد فى هذا الشكل الفردى ، الذى يخول للممثل احتكار خشبة المسرح دون منازع ، فرصة لإطلاق مواهبه التمثيلية الفذة . ولا شك أن انفراد الممثل بخشبة المسرح يمثل عنصر جذب أساسى فى المونودراما ، لذلك كثيراً ما توصف بأنها *Virtuoso piece* ، أى نص يسمح للممثل باستعراض عضلاته التمثيلية . ولكن بعد هذا الازدهار المؤقت توارث المونودراما عن خشبة المسرح إبان القرن التاسع عشر ، وكان لذلك أسباب .

إن المد الثورى التحريرى الذى حوته الحركة الرومانسية والذى كان يهدف إلى تغيير المجتمع سرعان ما اصطدم بالنزعة الفردية فيها ، التى جعلت من الفرد محور حركة الكون ، فأتجه دعاة الثورة الاجتماعية تدريجياً إلى العمل الجماعى ، بينما انزوى دعاة تقديس الفردية والفرد فى ظلال عوالم غيبية رمزية منفصلة عن الواقع ، واستبدلوا بشعار خلاص الجماعة شعار خلاص الفرد . وانعكس هذا الانقسام الفكرى فى المسرح فنشأ المسرح الواقعى والرمزى جنباً إلى جنب ، واستمر كل فى طريقة يتعثر حيناً ويقوى حيناً ،

وانسحبت المونودراما بطابعها الفردى المتأصل بعيداً عن عالم المسرح الذى يحكمه مبدأ النشاط الجماعى والجدل بين الفرد والجماعة ، ووجدت مستنفساً لها فى مجال الشعر فظهرت القصائد المعروفة باسم قصائد المونولوجات الدرامية التى برع فيها الشاعر الانجليزى روبرت براوننج على وجه الخصوص .

ولكن مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، ومع الصحو الرومانسية التى بلغت أوجها فى المسرح على أيدي التعبيرين فى ألمانيا ، بدأت المونودراما تعود إلى خشبة المسرح فنجد تشيكوف يكتب نصاً مونودرامياً بعنوان التيف ، ونجد المخرج الروسى (نيكولاى يفرينوف) يدخل هذا الشكل إلى المسرح الروسى بعد أن خلف المخرج التجريى الشهير (ما يوهولد) فى إدارة فرقة الممثلة (فيراكوميسار جفسكايا) عام ١٩٠٧ ، ثم نجد جان كوكتو يكتب مونودراما بعنوان الصوت الإنسانى فى فرنسا عام ١٩٣٠ .

ولكن المد الرومانسى الثانى فى القرن العشرين اصطدم بذات العقبة التى تحطمت على صخرتها أحلام المد الرومانسى الأول ، أى عقبة التوفيق بين الثورة الفردية والثورة الجماعية ، أو بين الخلاص الفردى الذى اكتسب تدريجياً صبغة الحل الدينى ، والخلاص الجماعى الذى اكتسب تدريجياً صبغة الثورة الاشتراكية .

لقد تأرجع التيار التعبيري فى المسرح بين النزعتين بصورة واضحة ، وفشل فى الوصول إلى معادلة مرضية ، فانقسمت الحركة الرومانسية على نفسها مرة أخرى ، وتولد من التيار التعبيري الرومانسى نوعان من المسرح : مسرح يلتحم بالمجتمع ويلتزم بقضاياها ، ويمثله بسكاتور ويريخت ، ومسرح يسحب الفرد بعيداً عن دائرة المجتمع وبصوره فى احباطه وقنوطه ووحدته . وبينما ركز النوع الأول على الجماعة وناولوا فردية الفرد تماماً ، ركز النوع الثانى على الفرد وحده . وانحازت المونودراما بصورة طبيعية إلى هذا النوع الثانى . ولم يكن غريباً أن يبدى صامويل بيكيت - الكاتب العبثى - اهتماماً كبيراً بالمونودراما كشكل فنى وأن يكتب عدداً من المونودرامات على التوالى مثل : شريط كراب الأخير ، والجمرات ، والأيام السعيدة ، وأليس كذلك يا جو ؟ ومسرح بلا كلمات (وهى مونودراما صامتة من جزئين) وغيرها . لقد وجد بيكيت فى المونودراما أصلح الأشكال المسرحية لصياغة رؤيته العبثية التى تقوم على عزلة الفرد ، واستحالة التواصل ، واليأس من الحلول الاجتماعية .

الملامح الفنية والفكرية للمونودراما :

وفى ضوء هذا العرض الموجز لتاريخ المونودراما نستطيع تحديد الملامح الأساسية لهذا الشكل الدرامى .

أما الملمح الأول فهو التركيز على الفرد : فالمسرح فى المونودراما يشغله ممثل واحد يتفرد بخشبة المسرح ليقتنع المتفرجين

بعبقريته التمثيلية فى غياب أى تحد أو مقارنة . المونودراما إذن ،
تقوم فى التمثيل على أساس المنظور الواحد الذى تنعدم فيه فرصة
الجدل عن طريق التنوع .

ومع انعدام الجدل فى الأداء ينعدم الحوار بالمعنى الحقيقى ،
فالممثل فى المونودراما قد يقيم جدلاً مع نفسه ، ولكنه جدل رائف
إذ هو أحادى المنظور .

أما الملمح الثانى فهو العزلة : أن ظهور ممثل واحد على خشبة
المسرح لمدة ساعة أو أكثر يخلق هذا الإحساس لدى المتفرج مهما
كان موضوع المسرحية ، ومهما استُخدم من مؤثرات صوتية .
فالمونودراما بطبيعتها تفصل البطل عن محيطه الاجتماعى ، وتجعل
مسرح الأحداث هو النفس الفردية . وينتج عن هذا الفصل
الاجتماعى فصل تاريخى أيضاً . فالزمن فى المونودراما هو زمن
نفسى لا يتقيد بلحظة تاريخية معينة لها التزاماتها الملحة على طريق
الفعل ، فالفعل يتطلب من يقع عليه الفعل فى إطار من التوتر
والمقاومة . ولكن هذا العنصر يتفنى من المونودراما . إن المونودراما
تبرز بصورة غير مباشرة انتفاء القدرة على الفعل - اللهم إلا إذا
كان فعلاً انتحارياً وهذا ملمح آخر من ملامحها .

ويتبع التركيز على انتفاء القدرة على الفعل تركيز على الماضى
من ناحية ، والحلم من ناحية أخرى ، بحيث تعتمد الحركة

الدرامية فى تطورها على الصراع النفسى المركز بين ما كان وما كان
يمكن أن يكون ، وبين التوقع والتحقيق .

وغالبًا ما تتمتع المونودراما كشكل فنى بالكثافة الشعورية
الشديدة النابعة من تركيز الحدث الدرامى فى شخصية واحدة تلح
على وجدان المتفرج طول العرض . وربما كانت هذه الكثافة
الشعورية أحد عوامل الجذب الرئيسية فيها . فهى بالنسبة
للمسرحية العادية كالقصة القصيرة بالنسبة للرواية فى عالم الأدب
الروائى من ناحية التركيز الشعورى .

ولكن المونودراما كشكل فنى اكتمل فى أحضان النزعة الفردية
، التى وصلت بها الحركة الرومانسية إلى مرحلة التقديس ، تحمل
فى طياتها رسالة خفية تضع الخلاص الفردى فوق الخلاص الجماعى
، وتنقل بؤرة التركيز من جدل الفرد والجماعة إلى النفس فى
انغلاقها على نفسها وجدلها العقيم مع ذاتها .

وحتى عندما تحاول المونودراما أن تطرح نوعًا من النقد
الاجتماعى الساخر عادة ما تصطدم هذه المحاولة بحدود الشكل
المسرحى المونودرامى الذى يصل بالنقد إلى طريق مسدود - فهى
حدود تعزل الفرد عن محيطه التاريخى ، وتسجنه فى دائرة الحلم
واجترار الأحداث الماضية بدلا من التفاعل الحى عن طريق الفعل
الحالى . لذلك لا تطرح المونودراما كشكل فنى إمكانية التغيير
الاجتماعى ، وأقصى إنجاز إيجابى يتحقق من خلالها هو تعرية
البطل الفرد (الذى يصبح بحكم الشكل الذى يطرحه وحده على

المسرح لمدة ساعة أو أكثر رمزاً للإنسانية جمعاء) دون أن تستشرف طريقاً لرأب الصدع الذى تعريه .

والمونودراما بطبيعة شكلها تفتقر إلى العنصر النقدى فى تناولها لمادتها مهما حاول المؤلف تأكيد هذا العنصر . إن الحاح الممثل الواحد والمنظور الواحد على وجدان المتفرج طول فترة العرض يخلق نوعاً من التعاطف تنتفى فى إطاره امكانية النقد ، خاصة وأن المونودراما تتيح للممثل فرصة نادرة لشد الجمهور بقدراته الفنية بحيث تضيق الرسالة النقدية أو تبهت .

ظاهرة المونودراما فى مصر والعالم العربى :

إذا تساءلنا لماذا تحتذب المونودراما بصورة متزايدة عدداً كبيراً من الشباب منذ السبعينات وحتى اليوم قد يقول قائل إن الشباب ينجذب إلى الأشكال الدرامية العالمية التى يجد لها نظائر فى الأشكال الشعبية المصرية والعربية ، وأن الراوى الشعبى الذى يقص قصة وقد يمثل بعض أجزاءها وحده أو مع آخرين هو نظير لشكل المونودراما الغربى ، ولهذا يجد هذا الشكل هوى فى نفوس شباب المؤلفين والمخرجين . ورداً على هذا نقول أن هناك فرقاً واضحاً وجوهرياً بين المونودراما والرواية الشعبية . إن الراوى الشعبى يحتفظ فى عرضه بالبعد الروائى الذى يقدم منظوراً نقدياً يتجادل مع المنظور العاطفى الذى يطرحه الجزء التشخيصى من عرضه ، أى الجزء الذى يهدف إلى إحداث التأثير عن طريق التلاحم العاطفى - أى أننا نستطيع اعتبار الجزء الروائى تعليقاً على الجزء التشخيصى .

ولكن فى المونودراما الغربية يتففى هذا المنظور النقدى
الروائى . فالممثل يحاول فىها أن يمتص وجدان المتفرج داخل حلته
، وأن يستولى على مشاعره تماماً بمهارته الأدائية ، وأن يجعله
جزءاً من عالمه بحيث يعتق تماماً نظرتة إلى الأشياء ، أما الراوى
الشعبى فهو يدخل الشخصية التى يمثلها ثم يخرج منها على التوالى
بحيث لا يطغى منظور الشخصية التى يتقمصها على المنظور
السردى التعليقى .

وقد يقول قائل أن المونودراما تزدهر الآن لعوامل اقتصادية
بحته لا دخل للثقافة فيها . فميزانيات المسارح ضعيفة ومن البديهى
أن المسرحية التى يمثلها فرد واحد تتطلب إمكانيات مادية أقل من
المسرحية العادية ، وتمثل عامل توفير اقتصادى . ولكن اليس فى
هذا القول قدر من التزييف للواقع ! إن مسرحية الممثل الواحد
عادة ما تتطلب لنجاحها نجماً على الأجر ، وقد تفوق تكاليف
مونودراما مثل الحصان تكاليف مسرحيتين أو ثلاث من النوع
التجريبى الذى كانت تقدمه مجاميع الشباب فى مسرح الفرفة مثلاً
الذى كان يعتق أسلوب العمل الجماعى ويقدم العرض الناجح تلو
العرض الناجح .

وقد يقول آخر أن إقبال بعض الشباب على كتابة المونودراما
ينبع من تصور خاطئ بأنها أسهل فى التأليف من المسرحية المتعددة
الشخصيات سواء كانت من فصل واحد أو عدة فصول . ورغم أن
هذا التفسير يحمل قدراً كبيراً من الوجاهة والإقناع إلا أنه لا يفسر

الإقبال المتزايد على المونودراما فى الفترة الأخيرة بالذات . لماذا لم يقبل الشباب على كتابة المونودراما فى الخمسينيات والستينيات مثلاً ؟ وهى الفترة التى اهتمت بهامويل بيكيت ومسرحه الذى يعج بالمونودرامات اهتماماً كبيراً ؟ لماذا ظهر هذا الاهتمام بالمونودراما فجأة فى السبعينيات ؟ أمن المستبعد أن تكون هناك علاقة وثيقة بين الاتجاه إلى المونودراما والظروف السياسية والاقتصادية والفكرية على الصعيدين العربى والمصرى التى سادت تلك الفترة ؟

ويطرح سؤال أخير نفسه :

أتكون دلالة الإقبال على المونودراما هى أن الإنسان العربى قد يئس من قدرته على السيطرة على قدره ، والإلتحام مع هيئاته ومؤسساته فى صراع بناء ، والإمساك بتلابيب التاريخ ، فالتف بفرديته ، وانزوى داخل ذاته يبحث عن خلاص فردى بعد أن يئس من الخلاص الجماعى ؟

المسرح العمالي فى الغرب

فى عام ١٩٨٥ صدر فى بريطانيا (عن دار روتليدج وكيجان بول للنشر) كتاب قيم لا غنى عنه للمتابع لتاريخ المسرح فى العالم وخاصة تاريخ الحركة المسرحية العمالية ، أو للمهتم بدراسة العلاقة الجدلية بين التيارات الفنية والتغيرات الاجتماعية ، أو بين المسرح والمجتمع بصورة عامة . وعنوان الكتاب هو أنواع من مسرح اليسار : اتجاهات المسرح العمالى فى بريطانيا وأمريكا من ١٨٨٠ إلى ١٩٣٥ ، من تأليف : رافايل صامويل ، وإيوان ماکول ، وستيوارت جوسجروف^(*) .

والكتاب يقدم عرضاً تفصيلياً موثقاً للحركات المسرحية العمالية فى بريطانيا وأمريكا فى الفترة من ١٨٨٠ إلى ١٩٣٥ - تلك الحركات التى يمكن إدراجها جميعاً رغم تنوعها واختلافها تحت مظلة المسرح السياسى العملى ، أو مسرح العمل السياسى والاجتماعى سواء كان الهدف منه الاحتجاج أو الدعوة أو التحريض .

ويختلف هذا الكتاب شكلاً ومضموناً عن غالبية الكتب التى تعرض لتاريخ المسرح الغربى إذ يتخذ مادته الوحيدة المسرح غير الرسمى الذى يقوم أساساً على الهواة ، والذى يتجاهله عادة

(*) Theatres of the Left: 1880-1935 Worker's Theatre
Mouvements in Britain and Americc, by Raphael Samuel,
Ewan MacIoll and Stuart Gosgrove, London, 1985.

معظم مؤرخى المسرح فى الغرب ، وهو يعرض مادته الجديدة هذه فى شكل جديد يعتمد على التأريخ الجماعى ، أى تعدد الأصوات ، وعلى عرض الوثائق التاريخية نفسها على القارئ بأقل قدر من التدخل والتفسير . لذلك يحوى الكتاب عدداً كبيراً من الوثائق القيمة ما بين مذكرات وخطابات وحوارات وأحاديث مسجلة لرواد وأقطاب حركة المسرح العمالى ، ومراسلات ومطبوعات ونشرات جماعية ، وبرامج عمل ومحاضر وتوصيات لبعض مؤتمرات المسرح العمالى ، كما يتضمن عدداً كبيراً من النصوص المسرحية المتنوعة التى قدمتها الفرق العمالية فى أماكن التجمعات العمالية أو فى الجامعات أو على مسارح مرتجلة فى الأندية والمكتبات العامة فى بريطانيا وأمريكا فى الفترة التى يؤرخ لها الكتاب .

وتشغل الوثائق والنصوص المسرحية الجزء الأكبر من الكتاب الذى يقع فى ٣٥٠ صفحة من القطع الكبير . وقد قام مؤلفو الكتاب بترتيبها وفقاً للموضوعات أو الأفكار الأساسية التى تطرحها . فهناك على سبيل المثال قسم يحوى مجموعة من الوثائق التى تؤرخ للجدل الفنى الحاد الذى دار فى بريطانيا فى الثلاثينات بين العاملين فى المسرح العمالى حول مدى صلاحية أسلوب المدرسة الطبيعية لتحقيق أهداف المسرح العمالى . وهناك قسم وثائقي آخر خاص بنشأة المسرح العمالى السياسى فى أمريكا يحوى محاضر مؤتمرين من مؤتمرات المسرح القومى العمالى فى الثلاثينات إلى جانب مذكرات مخرج يصف فيها أسلوب العمل فى المسارح

التيارات المسرحية المعاصرة - ١٧٧

العملية والمراحل التي يمر بها النص المسرحي - الذي عادة ما يتم تأليفه بصورة جماعية - حتى يتحول إلى عرض مسرحي يحقق الهدف المرجو منه . كذلك يتضمن هذا القسم وثيقة متممة تصف مغامرات مجموعة من عمال الغزل والنسيج لتقديم عرض مسرحي .

ورغم صبغته الوثائقية الغالبة عليه إلا أن الكتاب لا يخلو من قدر من السرد التاريخي ، فيجد القارئ في بداية كل قسم من الأقسام الوثائقية مقدمة سردية (كما يسميها المؤلفون) بقلم واحد من المؤلفين الثلاثة أو أحد أقطاب المسرح العمالي تعرض لفترة هامة أو ملمح أساسي في تاريخ المسرح العمالي وتكون بمثابة خلفية مبدئية للمادة الوثائقية التالية .

ويادى ذى بدء يقدم (رافايل صامويل) للكتاب بحديث عام حول المسرح والسياسة بعنوان Theatre and Politics يؤكد فيه أن المسرح ليس مجرد عاكس للسياسة ، بل صانع لها بما له من قدرة على التأثير الفكري والوجداني . ثم يعقب ذلك في فصل تال برصد وتحليل لعلاقة المسرح بالتيار الاشتراكي في بريطانيا في الفترة التاريخية التي يعرض لها الكتاب . وبعد ذلك يقدم (توم توماس) للجزء الخاص بوثائق المسرح العمالي في بريطانيا بمقالة متممة بعنوان مسرح فقير للمعدمين أو (A Propertyless Theatre for a Propertyless Class) يبين فيها العلاقة بين المضمون الاجتماعي الجديد للمسرح العمالي والأشكال الفنية التجريبية

الجديدة التى نبتت فى ظله ، ويتبعه (إيوان ماکول) فيقدم تاريخاً مفصلاً لأحد الفرق العمالية الهامة فى مدينة مانشستر البريطانية وهى فرقة مسرح الفعل Theatre of Action .

فى المقدمة السردية التى تسبق القسم الوثائقى الخاص بالمسرح العمالى فى الولايات المتحدة يتتبع (ستیوارت جوسجروف) تطور المسرح العمالى الأمريكى بداية من المرحلة التى أسماها مرحلة مسرح الصاعقة إلى مرحلة مسرح الجماعة وذلك فى مقالة بعنوان : From Shock Troupe to Group Theatre

وتلقى هذه المقالة الضوء على المساهمة العملية الفعالة التى قدمها الفنانون المثقفون والجامعيون للمسرح العمالى بحيث تميز بالمرونة الفنية والابتكار والخيال الحصب والإقبال على التجريب بدرجة لم يتمتع بها المسرح العمالى فى بريطانيا . كذلك يؤكد (جوسجروف) الدور الإيجابى الهام الذى لعبه المسرح العمالى الأمريكى فى مقاومة التيار الفاشى الذى بلغ أوجه فى الثلاثينات وتمثل بوضوح فى نشاط جماعة كوكلوكس كلان (Ku Klux Klan) أو جماعة الفرقة السوداء (The Black Legion) أو غيرهما .

لقد تصدى المسرح العمالى الأمريكى بشجاعة ووعى لأساة التفرقة العنصرية وطرح على خشبته المظالم الفاحشة التى عاناها الزوج والأجانب من المهاجرين الأوروبيين فى جو المحافظة الفكرية

والقمع السياسى الذى نتج عن التخوف من غزو الفكر الاشتراكى بعد انتصار الثورة الروسية ، خاصة بعد تفاقم مشكلة البطالة والازمة الاقتصادية فى أمريكا .

لقد لعب المسرح العمالى فى تلك الفترة دور ضمير أمريكا الاخلاقى وحول الزنجى المقهور المُحتقر والاجنبى الغريب المُعدم إلى بطل شهيد لا يُنى - ففى مسرحية بعنوان آلهة البرق (١٩٣٠) على سبيل المثال تعرضت فرقة الممثلون المتمردون العمالية فى مدينة لو انجيليس لحادثة حقيقية شهيرة أثارت جدلاً عنيفاً فى العشرينات وهى محاكمة وإعدام اثنين من المهاجرين الإيطاليين ذوى النشاط السياسى المعارض بتهم ملفقة هى السرقة والقتل . وفى نفس العام قدمت فرقة من العمال المجريين نفس المسرحية فى مدينة نيويورك .

كذلك الهمت حادثة شتق أخوين من الزوج بتهمة الإغتصاب بعد محاكمة مرتجلة إيان حمى التفرقة العنصرية عدداً كبيراً من العروض العمالية التى أدانت الحادثة والضمير الأمريكى - مثل العرض الذى قدمته فرقة العمل المسرحى العمالى بعنوان مبدأ الشتى القورى (Lynch Law) وعرض فرقة بونه العمالية بعنوان Scottsboro (وهو اسم مكان الحادثة) . ثم كتب (الانجستون هيرور) نصاً بعنوان مؤسسة سكوتسبورو المحدودة وكتب (جورج وكسلى) نصاً يتبع مدرسة الواقعية الاجتماعية بعنوان لن يموتوا أبداً (They Shall Not Die) .

ومن ثانيا الوثائق والفقرات السردية تبرز حقائق عامة حول المسرح العمالي ربما كان أهمها هو قدرته على تحقيق التواصل الفنى والفكرى الفعال بين العمال والمشرحين فى مختلف أقطار العالم - ذلك التواصل التى يتجسد فى انتقال النصوص والتجارب المسرحية من بلد إلى آخر ، فنجد مسرح العمال الإنجليزى يقدم عام ١٩٣٠ المسرحية تلو الأخرى للكاتب الألمانى (إرنست توللر) مثلا ، ونجد اتحاد المسرح العمالي فى اليابان يخاطب أعضاء الحركة المسرحية العمالية فى بريطانيا وأمريكا طالباً منهم الموائمة والمعونة فى وثيقة بتاريخ ١٢/٤/١٩٣٢ .

وثمة حقيقة أخرى يؤكدها تاريخ الحركة المسرحية العمالية وهى قدرة هذه الحركة على حمل مشعل الفن الصحيح حتى فى أشد عصور المسرح ظلاماً وانحطاطاً إذ يذكر لنا التاريخ أنه فى بريطانيا فى منتصف العصر الفيكتورى ، حيث غرق المسرح فى التفاهات الميلودرامية والهزلية ، كانت فرق العمال من الهواة تمثل مسرحيات شكسبير بحماس متزايد ، بل لقد قام فريق من العمال عام ١٨٦٤ بتشكيل لجنة خاصة للاحتفال بالذكرى المثوية الثالثة لمولد شكسبير وهو ما لم يخطر على بال الأجهزة الرسمية أو المثقفين آنذاك أن يقوموا به .

ويلمح القارئ فى منعطفات هذا الكتاب الهام شخصيات لامعة مألوفة ساهمت فى إثراء الحركة المسرحية عامة انطلاقاً من إسهامها فى الحركة المسرحية العمالية - مثل المخرج الأمريكى

الشهير (إيليا كاران) والمؤلف (كليفورد أوديتس) الذى طرق باب الشهرة بنص عمالى بسيط يدعى فى انتظار لفتى (Waiting for Lefty) من كلمة (Left) بمعنى اليسار - يتتبع فيه تحول عامل من اللامبالاة التامة إلى الالتزام .

ويحمل الكتاب فى طياته رسالة قوامها ضرورة تواصل المثقفين بالحركة المسرحية العمالية . فتاريخ المسرح العمالى فى كل من بريطانيا وأمريكا يثبت أن التحام الجامعة بالمصنع ، أو أقسام المسرح بالجامعات يفرق الهواة العمالية من شأنه أن يثمر حيوية ثقافية وحركة مسرحية مزدهرة بأرهد التكاليف .

بويخته والمسرح الملحمى

- إذا كانت الفلسفة الوجودية التى بدأت بكتابات الفيلسوف نيتشه ووصلت أوج تبلورها فى كتابات الكاتب والفيلسوف الفرنسى جان بول سارتر ومعاصريه هى التربة الفكرية التى أنبتت العديد من التجارب المسرحية الجديدة ومنها مسرحيات سارتر نفسه ، ومسرحيات ألبير كامى ، إلى جانب العديد من الأعمال التى تنتمى إلى تيار مسرح العبث ...

- وإذا كانت الدلالات الفكرية التى ترتبت على نظرية النسبية التى جاء بها العالم أينشتاين هى أحد الروافد الهامة التى ألهمت التكعيبية كتيار فنى سواء فى مجال الأدب أو المسرح أو الفن التشكيلى ..

- وإذا كانت نظريات علم النفس التى جاء بها العالم النفس الشهير سيجموند فرويد وتلامذته هى الأرضية التى أنشأ عليها السرياليون أعمالهم التشكيلية والروائية والمسرحية ..

- وإذا كانت حالة الإحساس بالفوضى والعشية واهتزاز اليقين بكل الموروثات (وهى حالة نتجت عن الحررين العالميتين اللتين مزقتا القارة الأوربية خلال النصف الأول من هذا القرن) - إذا كانت هذه الحالة وراء العديد من التجارب المسرحية الثائرة - مثل تجارب مسرح القسوة مثلاً أو تجارب المخرج البولندى جروتوفسكى ومواطنه يوزيف شانيا والمخرج الانجليزى بيثريوك وغيرهم ...

- فإن النظرية الماركسية ، وما أفردته من فكر اشتراكي كانت هى الأرض التى أثبتت ما أصبح يُعرف الآن بالمرح السياسى فى تجلياته العديدة فى الغرب ، بداية من تجارب المسرح العمالى فى أواخر القرن الماضى ، ومروراً بالواقعية الاشتراكية ومسرح التحرير والدعوة إلى الثورة - كما تبلور فى عروض المخرج الألمانى إيفرن بسكاتور فى العشرينات ، وفى عروض مسرح الجريدة الحية فى أمريكا فى الثلاثينات - وانهاءً إلى المسرح الملحمى الذى وضع نظريته الشاعر والمؤلف والمخرج الألمانى برتولت بريخت (١٨٩٨ - ١٩٥٦) ، ثم المسرح الوثائقى الذى تأثر به .

- لقد كان بريخت شاعراً ثائراً رغم انتمائه للطبقة البرجوازية ، وعاصر فترة عصيبة من تاريخ بلده ألمانيا ، وتفاعل معها كشاعر وإنسان ، ودفعه وعية بمسئوليته التاريخية الذى بدأت بشائره عام ١٩٢٤ إلى الانتقال من حالة السخرية ، واللامبالاة العدمية ، والحياة الفوضوية ، إلى الإيمان بوجوب تغيير المجتمع عن طريق فحصه وتحليله ، وتوعية الناس بأسباب شقاوتهم ومعاناتهم . ومن ثم كان تحولُه بعد مسرحياته المبكرة (مثل يعمل و طبول الليل و فى غابات المدن) من فنان فوضوى إلى فنان تأثر ملتزم .

- لم يبدأ بريخت بالنظرية ، بل بدأ بالابداع والانغماس فى الحياة والمسرح . وأدرك تدريجياً أن المسرح قد تحول إلى سلعة

ترفيهية تتوجه إلى الطبقة البرجوازية لتعكس آمالها وآلامها التي ترتبط بوضعها الطبقي المتميز ، وآله أن المسرح كوسيلة توعية لا يصل إلى من يحتاجونه حقاً وهم الطبقات المطحونة ، وأنه إذا وصل إليهم (فى عروض الهواة مثلاً) لا يفعل شيئاً سوى أن يصبرهم على همومهم ويلوهم ويحاول أن يقتنعهم بأن معاناتهم هي « قدر مكتوب » عليهم ولا قبل لهم برده أو تغييره .

حين جاء بريخت إلى الحياة عام ١٨٩٨ كان يوجد مسرح عمالي فى أوروبا ، لكنه كان فى الأغلب الأعم مسرحاً ميلودرامياً ساذجاً ، يتزع إلى التبسيط والمبالغة فى عرض حياة الطبقة العاملة ومشاكلها ، ويركز على المشاكل التي تنتج عن سلوكيات العمال مثل العنف والانغماس فى الخمر والمخدرات والمقامرة ولكن دون أن يحاول أن يتعقب الأسباب التي تدفع العمال إلى هذه السلوكيات الهروبية ودون أن يطرح حلولاً جذرية لعلاجها . كان المسرح الذى يتناول حياة الطبقة العاملة فى بداياته مسرح وعظ وعزاء : كان يعظ العمال ويحثهم على الالتزام بالقيم التي تحقق أكبر ربح للرأسماليين وأصحاب العمل ، ويعزّيهم عن أحوالهم المعيشية المتردية باعتبارها قدراً مرسوماً لا بد من قبوله والتسليم به .

لكن المسرح الذى يخاطب الطبقة العاملة لم يلبث أن تحول إلى مسرح سياسى حقيقى حين انضم إليه المشقفون والفنانون

الاشتراكيون في أمريكا وأوروبا بعد الحرب العالمية الأولى وكان أبرزهم المخرج الألماني إروشن يسكاتور الذى تأثر به بريخت تأثراً عميقاً .

- كان بريخت يملك أن يظل شاعراً فوضوياً مبدعاً يناهض الأوضاع والقيم والأنظمة السائدة دون أن يقدم لها بديلاً - تماماً كما فعل الداديون من قبله ، ومن قبلهم المؤلف الفرنسى ألفريد جارى . لكنه التقى وسط تخبطه وضياعه بالنظرية الماركسية والفكر الاشتراكى الثورى فكانت هذه نقطة التحول التى جعلته أبرز منظر للمسرح السياسى فى القرن العشرين ، بل وأبرز منظرى الدراما عامة فى هذا القرن .

- لم يكن مسرح بريخت السياسى أو نظريته فى المسرح الملحمى نبأً شيطانياً ، فقد مهد له الطريق قانون مبدعون ثوريون سبقوه وأثاروا له الطريق فأفاد منهم فى تنظيمه وعمارته أعظم إفادة . ولم تتبلور نظرية بريخت بين يوم وليلة : بل كانت نتيجة ممارسة طويلة وقراءة وتفكير عميق وتأمل للأشكال المسرحية السائدة وللنظرية الدرامية الأرسطية . وفى واحدة من أوائل مسرحياته السياسية الهادفة - وهى مسرحية أويرا الثلاث بنصات التى كتبها وقدمها عام ١٩٢٨ - إنجى بريخت إلى المسرح الشعبى وحاول أن يقدم بديلاً للادورا التقليدية التى تخاطب الطبقات الأرستقراطية والبرجوازية وترسخ قيمها ، فجاءت المسرحية نموذجاً متالقاً بديعاً ومبكراً للمسرح الملحمى الذى يمزج الموسيقى بالغناء

والرقص ، والاستكشافات الفكاهية ، والتعليق النقدي اللاذع على الواقع الاجتماعى والسياسى - مسرح يحقق المتعة الفنية ، ويشير الفكر ، ويجدد عيون المتفرج فيتزغ غشاء العادة عن عينيه ، فإذا به يرى المألوف غريباً ويدفعه هذا إلى التأمل والتفكير .

- ومع مسرحية أوبرا الثلاث بنسات بدأت أفكار بريخت حول المسرح تبلور فى عدد من المقالات المتوالية التى ناقش فيها فلسفة المسرح الملحمى وشكله الفنى وتقنياته . وفى عام ١٩٤٧ - ١٩٤٨ ركز هذه الأفكار فى كتابه الشهير الأورجانون الصغير للمسرح ، لكنه لم يتوقف بعدها عن تدوين تعليقاته وملحوظاته حتى موته عام ١٩٥٦ . وقد تم جمع كل ما كتبه بريخت عن المسرح فى كتاب حرره وترجمته الباحث الأمريكى جون ويليت ونُشر لأول مرة عام ١٩٥٧ بعنوان بريخت يتحدث عن المسرح .

- والقارئ لهذا الكتاب يدرك أن بريخت ينطلق فى نظرية المسرح الملحمى من رفضه المبدئى لنظرية أوسطو الدرامية التى ضمنها فى كتابه فن الشعر فى القرن الرابع قبل الميلاد وسيطرت تماماً على المسرح الأوروبى عشرين قرناً من الزمان ، بل ولا تزال تسيطر على بعض الممارسين المسرحيين فى الغرب والشرق حتى الآن .

لقد اكتشف بريخت أن قواعد الدراما التى وضعها أوسطو فى كتاب فن الشعر كانت نتاج تصور فكرى وسياسى عن العالم فى

عصره ، وإنه أى أرسطو حاول أن يجعل من النظام السياسى والفكرى السائد فى عصره قيمة مطلقة لا تخضع للسند ، ولا ترتبط بأية ظروف أو متغيرات تاريخية .

- أدرك بريخت أن البطل الفرد المتميز طبقياً فى التراجيديا كما يصفها أرسطو هو رمز لمجتمع يقدر نظاماً هرمياً معيناً يقوم على التمييز الاقتصادى والاجتماعى لفئة محددة وقهر الفئات الأخرى ، كما يقوم على مجموعة من العقائد الثابتة التى من شأنها أن تحافظ عليه . كذلك أدرك بريخت أن الخطأ التراجيدي الذى يؤدى إلى سقوط البطل ليس فى حقيقته سوى خروج على هذه العقائد والأعراف وأن الهدف منه تحذير المشاهدين من الوقوع فى نفس الخطأ والسقوط إلى الهاوية . وأدرك بريخت أيضاً أن النهاية الفاجعة لهذا البطل الذى يتوحد المتفرج عاطفياً معه إنما تحمل فى ثناياها تحذيراً ضد الثورة على واقع الأمور ، وأن فكرة التطهير التى يجعلها أرسطو هدف التراجيديا ويعنى بها أن يشعر المتفرج بالشفقة على البطل الذى يقوده خطأه إلى السقوط ، وأن يشعر بالخوف من أن يتعرض يوماً لنفس المصير - فكرة التطهير هذه إنما تعنى فى الحقيقة تطهير المتفرج من نزعة الثورة على الأوضاع الاجتماعية والأطر العقائدية مهما كانت ظالمة أو فاسدة .

- لكل هذا رفض بريخت النظرية الأرسطية وسعى إلى بلورة نظرية بديلة تعارض فى أرضيتها الفلسفية ووسائلها الفنية النظرية

الارسطية التي كرسها الغرب على مدى عشرين قرناً ، وصدرتها
إلينا فى الشرق حتى كانت الثورة الجامحة عليها فى القرن العشرين
- سواء فى الغرب أو الشرق .

- لقد أحدث برِيخت ثورة حقيقية فى نظرية الدراما ، وأبنى
بنظرية عكسية تعارض نظرية أوسطو تماماً . وجوهر الخلاف بين
أوسطو وبريخت يتلخص فى جملة كارل ماركس الشهيرة التى
تقول : « لقد انحصر جهد الفلاسفة دائما فى تفسير العالم ،
وذهبوا فى ذلك مذاهب مختلفة . ولكن القضية الحقيقية ليست
تفسير العالم ، بل تغييره » . لقد حمل ماركس التيار الفلسفى
الذى ينطلق بداية من فعل الإنسان الإرادى إلى ذروته ، وتحولت
الفلسفة على أيدي أتباعه من نشاط فكرى يتأمل الكون والإنسان
إلى برنامج عمل ثورى يهدف إلى تغيير العالم وتغيير وعى الإنسان
به .

وحين اعتنق بريخت الماركسية بعد مرحلته الفوضوية الأولى
أنتج نظريته المسرحية فى إطار الفكر الماركسى فجاءت لهذا مخالفة
تماما لنظرية أوسطو . لقد قامت النظرية الارسطية على مبدأ خدمة
وتدعيم الأيديولوجية السائدة فى عصره ، وجعلت من الفن
محاكاة للحياة بهدف تأكيد صحة هذه الأيديولوجية ، لذلك
ركزت على ضرورة تقديم صورة منطقية واقعية ومقنعة عن العالم
، وأكدت على مبدأ تعاطف المتفرج واندماجه وتوحيده مع هذه

الصورة . أما النظرية البريختية الماركسية فقامت على مبدأ محاولة هدم الفكر السائد والدعوة إلى فكر جديد . لذلك أصرت على ضرورة مشاركة المتفرج مشاركة إيجابية فى العرض المسرحى عن طريق إيقاظ وعيه النقدى بمثالب الواقع ، بحيث يدرك ضرورة تغيير هذا الواقع ، وتستيقظ لديه الدفعة نحو الفعل الثورى بهدف التغيير .

وفى سبيل تحقيق هذا الهدف الأساسى إستت برهخت مجموعة من القواعد الفنية فى العرض المسرحى تشمل كل نواحيه (من الشكل الدرامى إلى أسلوب التمثيل والديكور وتوظيف الموسيقى . الخ) وتهدف جميعا إلى هدم مبدأ الإيهام والتعاطف الأرسطى وإلى التغريب - أى إثارة وعى المتفرج بغربة وتناقض واقعه الاجتماعى الذى يعمره العرض على خشبة المسرح ، وإلى إثارة رغبته فى تغيير هذا الواقع المتناقض الغريب تغييراً جذرياً حتى يستقيم مرة أخرى .

وقد لخص برهخت اختلاف مسرحه الملحمى عن المسرح الدرامى الأرسطى فى صورة جدول فى مقال بعنوان « المسرح الحديث هو المسرح الملحمى » . وقد فضلت أن أقدم للقارئ هذا الجدول التوضيحي فى ختام هذا التعريف بالمسرح الملحمى لأنه يحدد أبرز سمات وملامح هذا المسرح فى اقتصاد بليغ :

جدول مقارنة بين المسرح الملحمي والمسرح الدرامي الأرسطي

المسرح الملحمي	المسرح الدرامي الأرسطي
١- يعتمد على السرد .	١- يعتمد على الحبكة .
٢- يحول المتفرج إلى مراقب للحدث.	٢- يستغرق المتفرج داخل الحدث الدرامي على خشبة المسرح .
٣- يثير قدرة الإنسان على الفعل .	٣- يستهلك قدرة الإنسان على الفعل .
٤- يدفع المتفرج إلى إتخاذ قرارات إزاء ما يحدث والحكم عليه .	٤- يثير إحاسيس المتفرج ومشاعره.
٥- يقدم للمتفرج صورة للعالم يتأملها عقلياً .	٥- يقدم للمتفرج تجربة يعايشها وجنائياً .
٦- يسعى إلى مواجهة المتفرج بالأحداث مواجهة موضوعية .	٦- يسعى إلى تحقيق انخراط المتفرج وتورطه في الأحداث .
٧- يوظف المناقشة والجدل ومقارعة الحجة بالحجة .	٧- يوظف الإيهام والتلميح .
٨- يُخرج المشاعر الغريزية إلى النور ويدفع المشاهد إلى إدراكها بوعيه .	٨- يثير المشاعر الغريزية لدى المشاهد ويلعب عليها خفية بتعموه .

المسرح الملحمي	المسرح الدرامي الأرسطي
٩- يقف المتفرج فيه خارج الأحداث ويدرسها .	٩- يشعر المتفرج فيه أنه في خضم الأحداث وجزء من التجربة الإنسانية المطروحة .
١٠- الإنسان يصبح فيه موضوع بحث وتحصيل ، فالإنسان قابل للتفسير والتححول وقادر على إحداث التغيير وليس فكرة مطلقة أو مفهوماً مطلقاً .	١٠- مفهوم الإنسان لا يخضع فيه للمناقشة والتفسير ، فالإنسان هو الانسان في كل زمان ومكان ولا يتغير .
١١- التركيز فيه على مسار الأحداث وعلى الأحداث نفسها .	١١- التركيز فيه على النهاية التي تقود إليها الأحداث .
١٢- كل مشهد يستقل بنفسه وبدلته عن المشاهد الأخرى .	١٢- كل مشهد يُؤلد المشهد الذي يليه ويتولد من سابقه .
١٣- العرض يعتمد على تكتيك المنتساج والقطع والوصل ، ويتطور في شكل منحنيات .	١٣- الحدث ينمو في خط صاعد متربط .
١٤- الأحداث تتوالى فيما يشبه القفزات .	١٤- الحدث يتطور وفق منطق الحتمية الدرامية .

المسرح الدرامى الأرسطى	المسرح الملحمى
١٥- يفترض أن الانسان كيان ثابت أو نقطة ثابتة .	١٥- يفترض أن الانسان عملية مستمرة ومتحولة .
١٦- يفترض أن الفكر يتحكم فى الوجود ويحدد طبيعته ويقرر مساره .	١٦- يفترض أن الوجود الاجتماعى يتحكم فى الفكر ويحدد طبيعته وتوجهاته .
١٧- مسرح يتوجه إلى الاحساس ، ويخاطبه .	١٧- مسرح يتوجه إلى العقل ويخاطب الوعى .

* عند هذا الحد ينتهى جدول مريخنت لكننا نستطيع أن
نضيف اليه من واقع كتاباته الأخرى عددًا من الملامح الهامة التى
تتعلق بالنواحي الفنية ومنها :

١٨- الممثل فيه يتقمص دوره تمامًا ويتدمج ويخاطب عواطف المتفرج .	١٨- الممثل يؤدي دوره من الخارج - أى دون تقمص ويخاطب عقل المتفرج ، فهو أقرب إلى الرواى الماهر الذى يجسد حدثًا شاهده .
١٩- الديكور فيه يسمى إلى الإيهام بالواقع .	١٩- الديكور فيه يشير إلى الأماكن بصورة رمزية تعارض الإيهام .
٢٠- الموسيقى تعمق الحالة الشعورية وتكشفها لتحقيق اندماج المتفرج فى الأحداث .	٢٠- للموسيقى تعارض الحالة الشعورية وتكسرهما ، وقد تعلق عليها تعليقاً ساخرًا وبذلك تمنع الاندماج .

وانخيراً أود أن أنبه القارئ إلى أن العديد من النقاد الغربيين ، وعلى رأسهم الناقد الشهير مارتن إسلن ، يعتقدون أن بريخت لم يتمكن من تحقيق نظريته الملحمية بصورة كاملة فى أنفج أعماله مثل جاليلى أو الام شجاعة أو الإنسان الطيب ، وإنه لم يستطع أن يتخلص تماماً فى هذه الأعمال من التعاطف مع أبطاله ، أو أن يمنع المخرج من التعاطف معهم .

ولكن أيا كان الأمر ، يظل بريخت فناناً مجدداً تجريبياً استلهم تراث مسرح الشرق الأقصى فأثرى به المسرح الغربى ، وكان بحق فيلسوفاً للمسرح ، طرح نظرية فنية وفكرية متكاملة أثرت فى مسار المسرح ليس فى الغرب فقط بل أيضاً فى العالم العربى .

الفهرس

الصفحة

٩	إهداء
١١	تصدير
١٥	الرمزية
٣٧	المستقبلية
٥٠	الدائية
٥٧	السيرالية
٧٢	التعبيرية
٨٩	التكعيبية
١١٠	جارى والباتافيزيقية أو فلسفة العبث
١٢٥	مسرح العبث بين صمويل بيكيت وهارولد بتر
١٥٤	ما بعد العبث مسرح الاستهزاء والتنفية
١٦٣	المونودراما
١٧٦	المسرح العمالى فى الغرب
١٨٣	بريخت والمسرح اللحمى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٨٣٦٠ / ١٩٩٧

I.S.B.N 977 - 01 - 5358 - 3

■ د . نهاد صليحة

الدكتورة نهاد صليحة أستاذة الدراما بالمعهد
العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون، وهى الناقدة
المسرحية لصحيفة الأهرام ويكلى، ولها ما يقرب
من عشرين كتاباً ما بين مؤلف ومترجم، وهى
عضو فى لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة،
وقد مثلت مصر فى كثير من المهرجانات
والمؤتمرات المسرحية الدولية والمحلية.

مكتبة الأسرة



بسعر رمزى جنيه وربع
بمناسبة

مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٧

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

